نبيــــل سـليمان

الكتابــة والاستجابــة

– دراســـة –

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

الكتابة والاستجابة

دراســة

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الإنترنت : Internet : aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنان : ناظم حمدان

□□

مقدمــــة

في التجربة الحداثية لنقدنا الأدبي، جرياً على السنن الأورو أمريكية، تفاقم الانبهار، وطال التقفي، وغلبت الرطانة والاستعلاء على الكتابة المنقودة وعلى القارئ سواء أكان بدوره كاتباً أم قارئاً أم سواهما. فالمعنى بات مرذولاً، والقيمة مزدراة، والقراءة باتت مثل الكتابة حكراً على نخبة منبتة أو شبه منبتة، والجمالية مثل الفهم باتت لغزاً وأي لغز!

ويبدو اليوم بجلاء أكبر كم كان ذلك مقترناً مع متوالية الانهيارات والاضطرابات على أي مستوى شئت. وفي الآن نفسه، كم كان ذلك ضرورياً من أجل نهوض النقد الأدبي نظرياً ومنهجياً وإجرائياً.

على الرغم من أن المتوالية ماضية بنا من قرن إلى قرن، فقد شرع بعض نقدنا الأدبي ينقد تجربته الحداثية، مفيداً مما تحقق بفضلها، وميمماً شطراً آخر وأحدث من السنن الأورو أمريكية، مما جعل وكده وصل ما تقطع بين الكتابة والقراءة، بين الكاتب والقارئ، بين الإبداع الأدبي ونقده. ويُلحظ أقوى فأقوى اقتران هذه الالتفاتة من بعض نقدنا الأدبي بإعادة الاعتبار للنقد التطبيقي.

في هذا الخضم أدفع بهذا الكاتب كاستجابة لكتابة أدبية. ولا أحسبني مدعواً في مقدمة كهذه للاستفاضة في بحث الكتابة الحميم عن القراءة، أو في محاولاتها الإمساك بتلابيب استجابة القراءة، أو في توكيد منظري هذه الاستجابة على أن المكتوب لا ينطوي على معنى محدد بانتظار من سيكشف النقاب عنه. وكما أن المعنى لا ينجلي إلا في القراءة، وبحسب الاستجابة، فالتأويل أو التفسير ليسا وقفاً على القراءة والاستجابة، بمعزل عن المكتوب.

لقد توخيت أن يصح في استجابتي لما قرأت في هذا الكتاب من شعر ورواية وقصة قصيرة ومسرح وسرود أخرى، تشبيه مارتن والاس للقراءة بالاستماع إلى الموسيقى.

فلنتبصرْ في الأمر: ألا يقتضي ذلك معرفة أعمق بما نصغي إليه؟ أية رحابة وأي تقييد في ذلك؟ أية ذاتية وفهم وتمثل؟ أي تسيب وأي نظام؟ أية بساطة وأي تعقيد؟

بالطبع، تتبدل الاستجابة مثل الكتابة بمقتضى التبدل التاريخي. وتتنوع القراءة

بتنوع القراء. ولكل قارئ فرديته كما لكل كتابة بياضها الذي ينادي قارئاً كي يملأه، ولكن كيف نحول دون أن يؤول ذلك إلى فوضى ورعاعية تحل محل الرطانة والاستعلاء؟ كيف يمكن أن نجعل ذلك سبيلاً إلى الوصال والحوار بين الكتابة وبين قارئ مجهول، قد يزوّر عما يقرأ، قد يتلذذ به أو يستجيب لنداءاته على أي نحو شفوي أو مكتوب أو صامت؟

***

لقد تباينت وتعددت الأجيال والأجناس والأقطار والتجارب التي عُنيتُ بها في هذا الكتاب، سعياً إلى توفير فرصة أكبر لقارئ، كي يطل على المشهد الإبداعي بثرائه وتمايزاته وبطزاجته أيضاً، إذ كان لكتابة التسعينات نصيب راجح، مما لعله يغني في النظر إلى مستقبل كتابتنا الإبداعية، على عتبة قرن جديد.

هكذا حاولت الاستجابة في هذا الكاتب، حيناً في تجربة شاعر أو كاتب عبر سائر أو أغلب أعماله (بدوي الجبل- محمد عمران- سعد الله ونوس- سيف الرحبي- وليد إخلاصي)، وحاولت حيناً في تجارب مجتمعة (التشكيل الروائي للعجيب- القصة القصيرة في الأردن- الخطاب الفلسطيني العائد). وربما كان الفعل الأكبر للرواية في كتابتنا هو ما ضاعف حصتها في هذا الكتاب، فضلاً عن نزوعي الذاتي ككاتب وكقارئ للرواية. ومن هذا الفعل كانت العناية الأكبر بالسردية: من السيرة (جبرا إبراهيم جبرا) إلى الرواية والسيرة (حنا مينه- ميرال الطحاوي) إلى العجائبي (عزت القمحاوي- أحمد يوسف داوود) إلى سردية الشعر (مصطفى خضر- سيف الرحبي) إلى النصوص التي يلتبس تجنسها في الفصل السابع (الخطاب الفلسطيني العائد).

إلى ذلك كله سيُلحظ حضور متميز لكتابة المرأة (ميسون صقر- أنيسة عبود- مية الرحبي- ميرال الطحاوي- نعمة خالد- بعض كاتبات القصة في الأردن). وفي ذلك كله أيضاً سيلحظ تباين وتعدد تعبيرات الاستجابة في هذا الكتاب للمقروء، مستبطنةً مناهجية - لا منهجية بعينها- فيما قد يبدو تخففاً منها، ومفككةً للمقروء وبانيةً له من جديد، متأملةً في جمالياته ومحاورةً لمحمولاته وأطروحاته، توسلاً لتقريبه من قارئ جديد، وحسب المجتهد أن يكون له أجر إن أخطأ.

نبيل سليمان

اللاذقية- ربيع 1999

□□

الفصــــل الأول:

التشكيل الروائي للعجيب

1- المحاولة النقدية لقراءة العجيب والغريب في الرواية العربية:

في حركة (الغرائب والعجائب) من حركات الثلاثية الروائية (شكاوى المصري الفصيح) ليوسف العقيد، نقرأ: "الغرائب والعجائب تزداد كل يوم ومن الصعب الاكتفاء بما وصلت إليه أمور هذه البلد الغريبة".

وتبدو المشكلة هنا "أنه عندما تبدأ في حصر الأمور الغريبة والحكايات العجيبة، لن يستطيع أحد أن يوقفها أبداً".

من المعلوم أن الجزء الأول (نوم الأغنياء) من ثلاثية القعيد قد صدر عام 1981، ثم صدر الجزء الثاني (المزاد) عام 1983، وصدر الجزء الثالث (أرق الفقراء) عام 1985 [1]وكانت الثمانينات قد أهلت برواية الطاهر وطّار (الحوات القصر). وسنقرأ للروائي الجزائري عام 1984 في حوار معه: "هذا الواقع كنا نقرؤه في الميتولوجيات الرومانية الإغريقية. كنا نعرفه عن كاليغولا أو فارقوس أو غيرهم. وها نحن نعيش ذلك اليوم في القرن العشرين، فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه"؟[2]

يدلل هذان النموذجان المصري والجزائري على المرادفة والتداخل السائدين

---

[1] والمقصود هو الطبعة الأولى الصادرة عن دار المسيرة في بيروت.

[2] عبد العزيز غرمول: الطاهر وطار مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 83 لعام 1984.

في الكتابة الروائية ووعيها بين الغريب والعجيب، تأسيساً على واقع بعينه، وليس على تحديدات مفهومية أو اصطلاحية. كما تتأسس تلك المرادفة وذلك التداخل في المعجمية العربية وفي الثقافة الرسمية والشعبية، ويتصل بذلك أيضاً الخارق، وتنداح الدائرة أحياناً إلى الخرافي. وتتوزع جملة ذلك بين المحورين التاليين:

1- المحور الثقافي العربي: حيث يُسمى ما يتعجب منه بالعجب والعُجَاب والعُجّاب (ويقال كذلك للمبالغة أيضاً)، وحيث العجائبي جمع العجيبة كما الأعاجيب جمع أعجوبة. وأخيراً وليس آخراً: عجب من الأمر عجباً: أحبه.

أما الخارق فهو ما يخرق العادة ويخالف مقتضاها، فيقال أخرقه أي أدهشه، وخرّق أي أكثر من الكذب، وجمع الخارق هو الخوارق.

وفي هذا المحور: الغريب هو العجيب وغير المألوف، والغريب من الكلام البعيد الفهم، وغرب الكلام غرابة أي غمض وخفي، وغرب الشيء كان غير مألوف، وجمع الغريب: الغرائب.

2- المحور الثقافي الغربي: حيث يدير الناقد العربي ظهراً للمحور السابق، ويتقفى حرفياً أو شبه حرفي استعمال تودوروف منذ عام 1970 لمصطلح العجائبي بمعنى الفانتازيا أوالفانتاستيك Ie Fantastique للتمايز عن حكاية الخوارق le merveillex وعن الحكاية الغريبة Iètrangè .

ولأن الأمثلة وفيرة في نقدنا الحداثي أكتفي بالتمثيل لهذا المحور بما خلص إليه إدريس الناقوري (المغرب) ومحمد الباردي (تونس). فالأول عدَّ الفانتاستيك أداة فنية غير واقعية لتصوير واقع مرعب وغريب، وهو (الفانتاستيك) يرتبط بالحاضر مقابل ارتباط الغريب بالماضي، والعجيب بالمستقبل.

أما الباردي فقد تابع تودوروف بحرفية أكبر في اشتراط مفهوم الحكاية العجائبية لوضع القارئ في موقف متردد بين التغيير الطبيعي والخارق. وعلل الباردي صنعه باعتبار هذا المفهوم يتوسط مفهومي حكاية الخوارق والحكاية الغريبة[3]. وسيردف الباردي بصدد الغريب أن هذا يخضع دائماً إلى تفسير منطقي، فالقارئ عندما يدرك أن ما يقرأه لا يعدو أن يكون وهم الحواس ونتيجة الخيال، وأن قوانين العالم لم تتغير، يكون قد خرج من دائرة العجائبي إلى دائرة الغريب.

---

(3) الرواية والحداثة، الجزء الأول، دار الحوار، اللاذقية 1993، ص188.

وإذا كان الناقد في موضع آخر يقر بأن التمييز بين العجائبي والغريب ليس سوى محاولة منهجية للفصل بين نمطين من الأفعال مختلفين، رغم صعوبة الفصل بين هذه الأفعال التي تخرق الواقع حيناً وتعرض عن المنطق حيناً[4]، فهو يعود إلى ما ابتدأ به، حيث علماء الأدب يترددون في تحديد العجائبي بين: إدخال عنيف للغموض في إطار الحياة الواقعية، وبين تقديم أناس مثلنا في العالم الواقعي، يوضعون أمام ما لايمكن شرحه، وبين القطيعة مع النظام المعترف به، والبروز المفاجئ لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير. وهكذا يكون العجائبي إذن هو حالة التردد التي يشعر بها القارئ تجاه الأحداث والأفعال، ولا يجد لها مبرراً عقلياً.

عندما يقارب هذا الاتباع لتودوروف رواية بعينها، يبدو بجلاء اصطناع الفصل المنهجي بين العجيب والغريب، ويعود المحوران إلى المرادفة والتداخل بين العجيب والغريب. فبصدد (خطط) جمال الغيطاني يرى الباردي أن عدم منطقة الغيطاني لأفعال عالمه العجائبي، أضفى على هذا العالم جو (الخرافة)، مما زاد القارئ تردداً وشكاً في صلتها بالواقع وبشرعيتها الاجتماعية. والخرافة إذن تضاعف تردد القارئ، كالعجائبي في الخطاطة التودوروفية، فهل ترادف الخرافةُ العجائبي إذن كما في المحور الأول؟

وفي رواية صنع الله إبراهيم (اللجنة) يذهب الناقد إلى أن الفعل الغريب – وهو: اللجنة– أهم الوظائف السردية. فالوظيفة الأكثر غرابة هي مطالبة اللجنة للراوي بخلع بنطلونه، وتقدم أحد أعضائها ليضع إصبعه في است الرواي. ويصف الباردي عالم الرواية بالغرائبي الذي يتوسع في الخاتمة بسبب معاقبة الرواي على قتله عضو اللجنة بأكل النفس، واختتام الرواية بشروع الراوي بأكل ذراعه المصابة.

هل من مبرر عقلي أو منطقي لهذه الأفعال؟ وإذا لم يكن لها مبرر فهل هي إذن عجائبية لا غرائبية؟ أليست لاعقلانية ولا منطقية الوظيفة السردية الكبرى في (اللجنة) هي عينها لاعقلانية ولا منطقية الفعل الروائي الرئيسي في (وقائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، حيث يصاب كل رجال الحارة بالعجز الجنسي باستثناء رجل واحد وامرأة وحيدة؟

فإن كانت تلك الوظيفة في (اللجنة) وهذا الفعل في (وقائع حارة الزعفراني)

---

[4] نفسه، ص199.

تفتقدان المنطق والعقلانية، فلِمَ تكون الأولى من قبيل الغريب والثانية من قبيل العجائبي؟[5]

لعل الإجابة تقوم في الترادف والتداخل (المحور الأول) كما تؤكد هذه الخلاصة التي أرسلها الناقد في روائية جمال الغيطاني، حيث أضاف إلى المترادفات والمتداخلات (المبالغة الكاريكاتيرية) وثنّى قولة الطاهر وطار باللامعقول، فلنقرأ: "تطفح أغلب روايات جمال الغيطاني بالأفعال التي تتجاوز الواقع والمنطق، وتحدث تردداً وشيكاً لدى القارئ، إذ في نفس الوقت الذي تحيل فيه على عالم الناس والأحياء، تحلق في أجواء المغالاة الكاريكاتيرية التي تصل أحياناً مستوى اللامعقول"[6].

لا يخفى ما في هذه الوقفة مع المحور الثقافي الغربي من تشكك في مصداقية وجدوى التجليات النقدية العربية لهذا المحور. وبالمقابل فلا مراء لديّ في أولوية تحديد المفهومات والاصطلاحات، وهو السبيل الوعر والطويل والمتوالد الذي يحاول فيه النقد العربي، ويبقى فيه للمجتهد الذي يخطئ أجر. ولكن، وريثما يفضي السبيل إلى ما هو شبه قارّ- ولن أقول: قارّ- سينال التشكك تقفي الخطاطة التودوروفية (أو سواها)، وأهلية هذه الخطاطة لترسيم الحقل الروائي العربي في عجائبيته أو غرائبيته أو- كما تتوالى المترادفات والتداخلات- أسطوريته أو لا معقوليته أو سحريته. وبالتالي سيظل مثلي يعود إلى المحور الثقافي العربي في موروثه وفي حديثه، يسائله ويستنبط منه ويلاقحه -ولا يلحقه أو يقسره على اللحاق- بالمحور الثقافي الغربي، لأن المتن الروائي المعني إنما يحيل على المحور الأول، بكل بساطة وقوة، وفي المشهد النقدي قدر مهم وغير قليل مما يعاضد ذلك، كالذي أرسله محمود أمين العالم في (وقائع حارة الزعفراني) أو البشير القمري في (التجليات)... وصولاً إلى المحاولة المعجمية لقاموس المورد، إذ عدد من معاني الفانتازيا: "الخيال والوهم والنزوة والهوى، والفانتازيا: لحن موسيقي متحرر من القيود التقليدية، والفانتازيا هي المخيلة، وتطلق على الأثر الأدبي الذي يتحرر من قيود المنطق والشكل والأخبار بحقائق في سرده، ويعتمد اعتماداً كلياً على إطلاق سراح الخيال، يرتع كيف يشاء، بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القراءة والنظارة".

---

[5] انظر دراستنا لرواية (وقائع حارة الزعفراني) في: سيرة القارئ، دار الحوار، اللاذقية 1996، ص 174 وما بعد.

[6] الرواية والحداثة، ص188.

11 – في المتن الروائي العربي العجيب:

بوسع المرء أن يقع في السبعينات على أكثر من إعلان عن كتابة روائية عربية مختلفة، من حيث الاشتغال على الغريب أو العجيب أو السحري أو الأسطوري، أي بما يعني ذلك من لعب المخيلة في تشكيل جديد للشخصية الروائية والزمن الروائي، وللعلاقة مع التراث السردي الشعبي الشفوي والمكتوب. وبالنسبة لي يتصدر مثل ذلك الإعلان ما قدمه إميل حبيبي في (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل). ولا يُنسى أن هذه النقلة الروائية قد أعقبت ثم زامنت نقلة مقاربة في القصة القصيرة، لعل ترميزها الأكبر يصح في قصص زكريا تامر.

فلندع المماحكة في إعلان أكبر أو أول في السبعينات أو قبلها، ولنسرع إلى الثمانينات التي ستهل برواية (رامة والتنين– 1980) لإدوار الخراط، وبرواية (الحوات والقصر– 1980) للطاهر وطار، وبالجزء الأول (نوم الأغنياء– 1981) من ثلاثية (شكاوى المصري الفصيح) ليوسف القعيد، كذلك بخطط الغيطاني 1981. بعد قليل سيتوازى اكتمال ثلاثية القعيد مع صدور الجزأين الأول والثاني من (التجليات) لجمال الغيطاني (1983 ثم 1985). وسرعان ما ستتوالى في الثمانينات روايات جديدة لكتاب جدد مثل هشام القروي وصلاح الدين بوجاه وسلوى بكر وسواهم ممن سيواصلون، مع بعض من سبقهم وبعض من تلاهم في التسعينات، الاشتغال على التشكيل الروائي للعجيب أو الغريب أو السحري أو الأسطوري..

هكذا، وفي سياق الفورة الروائية العربية الكبرى خلال العقدين الماضيين، قام متن روائي عتيد. ولعل المحاولة التالية تشير –رغم قصورها– إلى بعض من سمات هذا المتن:

1– الصوفية:

بعد أن فعلت الصوفية فعلها في التجربة الحداثية للشعر العربي، وبدرجة أدنى بكثير في القصة القصيرة، جاء فعلها في الرواية ليفتح لها تجربة جديدة في التخييل واللغة بخاصة.

وربما كانت العلامة الكبرى في هذا السبيل هي (كتاب التجليات) بأسفاره الثلاثة، والذي شخص منه محمد الباردي الارتقاء إلى أعلى مستويات الحديث

العجائبي، بينما شخص البشير القمري ما وفره مبدأ التجلي للغيطاني في الكشف والاكتشاف والغوص في المجهول والدخول إلى عالم عجائبي.

من المفردات الصوفية للعجائبي في هذه الرواية تتميز علاقة الراوي بجسده، فهو يغيب عنه ويعود إليه كيف يشاء ومتى يشاء، والراوي يسري من فاس- حيث كان في ندوة مع محمود أمين العالم- ووحدة الوجود تقوم في نطق الموجودات وفي طي الزمن وجلاء البصيرة، كأن يقابل الراوي الموتى متى يشاء، أو يكشف الغيب فيرى قضيب أبيه في فرج أمه، أو يرى ملامح حفيد مـن أحفاده قبل أن يولد، أو يحتويه الحسين...

قبيل هذه التجربة للغيطاني كانت تجربة إدوار الخراط في (رامة والتنين) التي نوعت في المفردات الصوفية للعجائبي بين التراثين الإسلامي والمسيحي - الشعري بخاصة- فضلاً عن المفردات الطقوسية والرمزية في العبادة وفي الأنتروبولوجية القبطية.

ومتزامنة مع تجربة الخراط هذه جاءت تجربة الطاهر وطار في (الحوات والقصر). فمن بين القرى السبع التي تتوالى رحلة (علي) فيها، جعل الروائي للتصوف قرية باسمه، معرضة دوما للغزو. وقد افتضّ الغزاة الأبكار طراً سوى واحدة سميت بالعذراء، فقرر المتصوفون إثر ذلك أن تفتضّ بكارة كل وليدة من طرف الشيخ الملتحي قبل أن تبلغ أربعة أسابيع. وفي قرية (بني هرار) سيؤسطر الناس بطل الرواية، فإذا به يمر في وضح الشمس دون أن يراه أحد، أو يتكور مثل غمامة ويقتحم الشوارع، وقد يحسبه الناس زوبعة أو ثعباناً مشعراً يلتف في الرمال ويركب الريح السموم.

ولعل أهمية هذه التجربة الروائية لا تأتي مما أنجزته على هذا المستوى (العجائبية الصوفية أو الصوفية العجائبية) وحسب، بل لأن صاحب التجربة هو الطاهر وطار الذي عرف في نتاجه السابق بكتابة روائية أخرى طالما نعتت بالواقعية أو التقليدية أو الواقعية الاشتراكية أو... فإذا به يغامر في كتابة أخرى، سنرى فيما بعد من تشكيلها للعجيب سوى هذا اليسير الذي قدمته على مستوى الصوفية.

من هذه البدايات في مطلع الثمانينات سيتوالى الفعل الصوفي في الرواية، ومنه فعله في التشكيل الروائي للعجيب، وستبدو بخاصة روايات جمال الغيطاني شبه موقوفة على هذا النهج. كما سينوع إدوار الخراط كل حين على الفعل نفسه في روايات عديدة. وعلى الرغم مما تحقق لآخرين منهم محمد علي اليوسفي

وأحمد يوسف داوود، يبدو أن تجربتي الخراط والغيطاني لا تزالان في نهاية التسعينات تتقدمان سواهما. أما خلاصة ذلك كله فقد كانت علاقة جديدة مع التراث الديني والسردي والفلسفي، كانت نشاطاً تخييلياً خصيباً وإثراء للغة الروائية واشتغالاً على الذات والجسد، وبالطبع فقد عرف ذلك كله ما سبق للشعر والقصة أن عرفاه من غموض حيناً ومجانية أحياناً.

2- الشخصية:

بالتشكيل الروائي للعجيب باتت للرواية العربية شخصية جديدة، قد تطلع من التراث وقد تطلع من هذه الحارة أو تلك القرية الآن. فها هو الشيخ صهبج الملثم، الشخصية العجيبة الذي يقود القبيلة في رواية (الزويل) لجمال الغيطاني. وها هو اسماعيل في الرواية نفسها يتحول من إنسان عادي إلى شخصية عجيبة حالما يدخل عالم الزويل العجائبي. وها هي (خطط) الغيطاني تفور بالشخصيات الروائية العجيبة، فالأستاذ يرى من كل زاوية، ولبريق عينيه تأثير عجيب، والأمباني ذو قدرة غريبة على الرد على الأسلاك والإصغاء إلى عشرات المتحدثين معاً، وهو يحفظ كل صوت يسمعه ولو لمرة واحدة. أما البلنشي فله قدرة عجيبة على التدوين الذهني، وللمعلم الياس قدرة جسدية خارقة إذ يرفع سيارة بيد واحدة. ولن ننسى الوتيدي الذي صارت قدرته على الإبصار خارقة، عندما انتقل إلى الخلاوي.

وفي رواية (ن) لهشام القروي نرى الشخصيات الملغزة، من بطل الرواية وليد الأرض "لقد كان فيه شيء من الإله وشيء -عافاكم الله- من الشيطان" إلى الملكة سنوت -الاسم مقلوب كلمة تونس- التي تضاجع رجلاً كل ليلة لتقتله في الفجر وتشرب من دمه حتى الثمالة، وهي الشبيهة بالآلهة، والتي أسست مدينة (ن) منذ عهد لا يدرك[7].

أما السلطانة في رواية (الحوات والقصر) فقد تحولت إلى خنثى بعد سنة من زواج جلالته بها، فصارت تطلب الجواري أكثر من جلالته، حتى امتلأ القصر بهن، كما صارت تعترض على خصي الغلمان. وسوى السلطانة -وعلي من قبل- هو ذا حكيم قرية الحظة قد أوجد عقاراً ما إن يشربه ذكر حتى يصير خصياً بلا ألم، وما إن تشربه أنثى حتى تهتاج فلا تبرد إلا بالوطء أو بامتصاص

---

(7) انظر دراستنا لهذه الرواية في: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية 1994، ص 234.

الدم ونهش اللحم النيئ.

وإذا كانت (رامة) إداور الخراط من الشخصيات الجديدة التي أتى بها التشكيل الروائي للعجيب -هل أقول أيضاً: التشكيل العجائبي للرواية- والتي لا تُنسى، فإن التسعينات قد رفدت الرواية العربية بشخصيات جديدة بفعل هذا التشكيل، وعلى يد كتاب جدد، ابتداءً من (امرأة القارورة) لسليم مطر كامل في الرواية التي تحمل هذا الاسم[8]، إلى إلهة اللذة أو العراف أو الظعبيد من شخصيات رواية (مدينة اللذة) لعزت القمحاوي، إلى الدكتور (موريس) -الديكتاتور- في رواية (اختبار الحواس) لعلي عبد الله سعيد[9] إلى العينوس أو الأقزام الثلاثة من رواية (شمس القراميد) لمحمد علي اليوسفي... إلى من يتصدر دوماً هذه الجماعة الجديدة، وأعني (أبو سعيد النحس) من رواية إميل حبيبي الرائدة (الوقائع الغربية...). وتبقى الإشارة هنا ضرورية إلى أن عجائبية الشخصية الروائية الجديدة قد تعني أيضاً (نكرات) الرواية، أي بشرها الآخرين، كما هو الأمر في (مدينة اللذة- الحوات والقصر -ن- خطط الغيطاني) بينما قد لا تعني سوى (البطل أو البطلة) كما في أغلب الروايات التي من هذا القبيل.

3- الرحلة:

والروايات التي من هذا القبيل تتوسل أحياناً الرحلة، مرجّعة أو مفجّرة ذلك الجذر التراثي السردي العتيد (الرحلة). فرواية (امرأة القارورة) تقوم على رحلة بطلها المجند العراقي أثناء تجنيده في الحرب العراقية الإيرانية، وأثناء هربه من هذه الحرب إلى سويسرا، لتتواصل الرحلة إلى صحراء سيناء. و (خلسات الكرى) لجمال الغيطاني[10] تقوم على رحلات الراوي بين البحرين وتركيا والمغرب و.. وتلح -مثل كتاب التجليات- على السيري في الروائي، وعلى جمال الغيطاني في الراوي، أما (الحوات والقصر) فتقوم على رحلة على في القرى السبع وفي وادي الأبكار وفي غابة الوعول، كما تقوم (مدينة اللذة) على الرحلة التي يقود فيها السارد القارئ عبر هذه المدينة العجيبة. وها هي رواية

---

[8] انظر دراستنا لهذه الرواية في: الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، القاهرة 1998.

[9] انظر دراستنا لهذه الرواية في: الرواية العربية رسوم وقراءات.

[10] انظر دراستنا لهذه الرواية في: الرواية العربية رسوم وقراءات.

شمس القراميد تقدم "حكاية جابر الطرودي، وما جرى له من عجائب الإقامة والترحال، مع شمس القراميد ابنة الملك الأبيض".

والرحلة في هذا الشطر من المتن الروائي المعني كالرحلة التراثية، تنطوي على المغامرة، وتقود في المسالك الغريبة، وتتوالى فيها الأفعال العجيبة والفضاءات العجيبة والبشر العجيبون.

4- التقمص:

إذا كان التقمص يستدعي إشارة دينية باطنية أو أقلياتية تنتسب إلى الإسلام أو تنفتح على الديانات الشرقية وعلى التراث الديني ما قبل الإسلامي في منطقة الرواية العربية، وإذا كان التقمص أيضاً يستدعي ما ابتدأنا به هنا من الصوفية، فهو على كل حال قد أشرع للروايات التي اشتغلت عليه آفاقاً جديدة للعب بالزمن وللتعبير عن وحدة الوجود وعن فكرة الخلود وعن علاقة مختلفة بالجسد والروح. بيد أن المتن الروائي يصغر هنا في حدود متابعتي، وربما كان موقع رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السحاب) لمؤنس الرزاز في صدر هذا المتن، ومنه أذكر أيضاً رواية (النعنع البري) لأنيسة عبود، حيث يكون لبطلة الرواية (عليا) ظهوراتها من جيل إلى جيل، وتبدلاتها من قميص إلى قميص وتخلقاتها في جسد وجسد. كما أذكر رواية (فردوس الجنون) لأحمد يوسف داود، حيث يكون لبطلها مثل ذلك في حمأة الحرب الأهلية اللبنانية والراهن السوري. ومن البديع الذي تحقق في هذا النهج ما قام في رواية (امرأة القارورة) وفي تناسخات المرأة (الأم- الحبيبة) مما قبل الإسلام إلى ما بعد الحرب العراقية الإيرانية والنهاية التي تترامى بين سويسرا وسيناء.

5- الصورة:

فجّر العجيب المخيلة الروائية فباتت للصورة الروائية المفردة أو البسيطة أو المركبة أو المشهدية عناصر أخرى وتركيب آخر، يتفاعل فيه استثمار المكنون الصوري التراثي السردي الشفوي والشعبي، الديني والدنيوي، ويبتدع جديده الرمزي أو اللعبي وحسب.

هكذا نسج إدوار الخراط شخصية رامة من انفجار المخيلة بالصور الجزئية أو العامة، كما نسج الطاهر وطار القصر، أو سليم مطر كامل تمثال المرأة، أو هشام القروي هذا الذي أكتفي به كمثال من بين أمثلة تعجز العد:

"إنها وطاويط عملاقة مكسوة بـالحديد والرصـاص، ومدرعـات زاحفـة ذات أشكال حيوانية غريبة.

وفي السماء أجنحة، أجنحة، أجنحة.

وهامات مفزعة تملأ الفضاء وتسد الآفاق.

وحين طلـع الصباح كـانت آلاف وآلاف مـن العصـافير طريحـة فـي كـل شـارع، فـي كـل زقـاق، فـي كل بيت، فـي كـل حجـرة، علـى الكراسـي، علـى الطاولات، وسط الأحذية...

كانت تغطي الأرض ببساط من الريش والمناقير يمتد إلى غير حد. وكـانت الأشجار والسطوح والجدران مسكونة بالوطاويط، كان الصبح ليلاً أسود، وكانت الشمس كومة حقيرة من الفحم".

6- الفضـاء:

هذه مدينة دمرت آلاف المرات، وأعيد بناؤها في كل مـرة علـى يـد غـزاة جدد. هذه مدينـة مـن فسيفسـاء الأجنـاس تمتـد آلاف الكيلـو مـترات علـى سـاحل البحر، وقد تحولت إلى عاصمة من أكبر عواصـم العـالم. وهـذه هـي الحانـة فـي تلك المدينة حيث اختطفتَ وليد الأرض من قبل امرأة تلبس قناع لبـؤة. وهـذا هـو فضـاء المقبرة في تلك المدينة (مدينة ن في رواية هشام القروي ن). وهـذه هـي قرية روضـة إدريس حيث تقوم قصـة جديـدة للخليقـة والزمـن -مثـل الكتابـة- لا نهائـي (رواية خافية قمر لمحمد ناجي)[11]. وهذه حارة الزعفراني أو الخطط مما ابتدع جمال الغيطاني ليغدو الفضاء المصري مـا قبـل الثمانينـات فضـاء روائيـاً. وهذه هي السلطنة التي ابتدعها الطاهر وطار ليغـدو الفضـاء الجزائـري مـا قبـل الثمانينات فضـاء روائيـاً. وهـذا هـو مستشـفى الدكتـور موريـس كفضـاء روائـي ابتدعه علي عبد الله سعيد من الفضاء السوري ما قبل التسعينات...

إنها فضاءات جديدة موارة تلاعب فيهـا الكتابـة والمخيلـة الزمـان والمكـان، وترسل سنناً جديدة (غريبة أو عجيبة أو خارقة)، فنرى فـي (مدينـة اللـذة) مثـلاً: الملذة والمحلمة والمتاهة... ونرى سكة الأقطار أو الأقدار وشـمال المـاء والبـوم والصوان والنهر وبركة السنهوري والقناطر في (شـمس القراميـد)، وسـوى ذلـك كثير مما ابتدعه الميلودي شعموم وعز الدين التازي وسواهما.

---

[11] انظر كتابنا: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، اللاذقية 1998، ص55.

بيد أن أمر الفضاء في هذا التشكيل العجائبي للرواية أو التشكيل الروائي للعجيب، ليس دوماً من هذا القبيل، بل هو أحياناً زماننا هذا ومكاننا هذا، زمكانيتنا المعيوشة الآن أو بالأمس القريب أو في الغداة. وتلك حركة فاصلة أتتها الرواية العربية لترسم غريب وعجيب وخارق الواقع، كما في بر مصر في رواية يوسف القعيد (الحرب في بر مصر) أو في (مقام عطية) في رواية سلوى بكر التي تحمل هذا الاسم نفسه، أو في فلسطين المترجحة على حد قيام إسرائيل عام 1948، كما في (الوقائع الغريبة...) لإميلٍ حبيبي، وسوى ذلك الكثير مما ابتدعه الياس خوري وإبراهيم نصر الله وصنع الله إبراهيم وسواهم.

7- الفعل:

في هذه الفضاءات يكون لمثل الشخصية التي رأينا فعل روائي آخر، من عنواناته الكبرى الرحلة أو التقمص، ومن عنواناته الكبرى والصغرى التي تصنع الكبرى، أن يبيع رجل أسرته، أو يساق مجند نيابة عن ابن العمدة، أو يأمر طبيب بتوزيع المعونة الأمريكية على الحوامل تأكيداً لصداقة الشعبين (روايات يوسف القعيد: الثلاثية، يحدث في مصر الآن، الحرب في مصر)، أو أن يصل القمع بالباشا إلى فرم الأجساد بالفرامة وتعليب اللحم المفروم وتسويقه (موجز تاريخ الباشا لفيصل خرتش، اختبار الحواس لعلي عبد الله سعيد)، وسوى ذلك من الأفعال التي لا تحصى، سواء في الروايات التي مضت بعيداً في التخييل واللعب كما هو الأمر في الأسطورة أو الحكاية العجائبية، أو في الروايات التي ظلت وثيقة الاتصال بمرجعها.

***

بجملة ذلك يرتسم بعض من سمات هذا المتن الروائي العربي العجائبي، والذي تعمدت في أكثر من موقع أن أرادف وأداخل بين عجائبيته وغرائبيته وخوارقه، توكيداً لاشتغال هذا المتن على المحور العربي الثقافي، مقابل الاشتغال الأكبر للنقد على المحور الثقافي الغربي.

وبالطبع ليس أمر هذا المتن بالاتساق أو البهاء اللذين قد تجزم بهما السمات السبع السالفة أو سواها. فثمة مبالغات حيناً وسذاجة حيناً وسوى ذلك أحياناً، مما جعل ناقداً مثل فيصل دراج أوغالي شكري يتحدث عن الكهانة بصدد الصوفية والغموض الروائيين في تجربة أدوار الخراط وسواها، ومما جعل ناقداً مثل

محمد جمال باروت يصل ذلك بما رطنت به التجربة الحداثية العربية بعامة من الغنوصية والباطنية. وعلى أية حال، فقد عرف الكثير من عيون هذا المتن الروائي كيف يستثمر المنجزات الروائية الحداثية العربية وغير العربية، وكيف يتلاقح مع التراث العربي، على الرغم من المطبات والأوهام، مما أشار إلى تجاوزه للتجربة الروائية الحداثية والتقليدية، وإلى الانعطاف بالرواية العربية في منعطف جديد.

□□

■ هوامش:

1) والمقصود هو الطبعة الأولى الصادرة عن دار المسيرة في بيروت.

2) عبد العزيز عزمول: الطاهر وطار مدار الزمن القادم، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 83لعام 1984.

3) الرواية والحداثة، الجزء الأول، دار الحوار، اللاذقية 1993، ص 188.

4) نفسه، ص 199.

5) انظر دراستنا الرواية (وقائع حارة الزعفراني) في : سيرة القارئ، دار الحوار، اللاذقية 1996، ص 174 ومابعد.

6) الرواية والحداثة ، ص 188.

7) انظر دراستنا لهذه الرواية في: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية 1994، ص 234.

8-9-10) انظر دراستنا لهذه الروايات في: الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، القاهرة 1998.

11) انظر كتابنا: بمثابة البيان الروائي ، دار الحوار، اللاذقية 1998، ص55.

□□□

الفصـل الثـاني:

الروايــــــة.

1- هانـي الراهب: التلال

عندما تطمح الرواية إلى أن تصـور تاريخنـا منذ ظهـور البشـر علـى هـذه البقعة من الأرض حتى ستينات هذا القرن، فماذا تفعل؟

لأن السؤال مرعب حقاً، يكتفي منه هـاني الراهب فـي روايـة (التـلال)[12] بالشطر الذي يتعلق بمـا تـلا الحـرب العالميـة الثانيـة، ملتفاً علـى الشـطر الآخـر بصفحات معدودات، أزعم أن الرواية ما كانت لتخسر شيئاً لو وفرتهـا، بـل لعـل كسبها كان أكبر لو تخففت من رعب السؤال. لكنها غواية (التلال) التـي عنونـت الرواية، ونهدت على عظامنا وبتاريخنا الـذي بـات معظمـه مرشوشـاً الآن علـى ذاكرة العالم في متاحفه، كما تقول الرواية.

والحلم والخيال يخترقان حقاً طبقات التاريخ المتدهرنة عبر ممـرات سـرية، كما تقول الرواية أيضاً. والكتابة تجترح ذلك الاخـتراق بـالحلم والخيـال عينهمـا. ولقد سعت (التلال) إلى ذلك جهدها، لكنها بدت نلهث خلف مئات القرون قبل أن تجعل وكدها هذا القرن، وبخاصة من أربعيناتـه حتـى ستيناته، فيتراجع اللهـاث حيناً، ويعاود حيناً، ونادراً ما يهدأ.

وربمـا كـانت التـلال قـد مهدت منذ عشـر سنوات لمـا بـات يعـرف فـي المسلسلات التلفزيونية بالفانتازيا التاريخية التي لا تعيّن زماناً ولا مكانـاً لأسـباب شـتى. هكـذا بنـى هـاني الراهب فضـاء الروايـة كمـا سـيلي فـي المسلسـلات

---

(12) دار الآداب، بيروت 1998.

التلفزيونية:(الجوارح) أو (تل الرماد) أو (القلاع) أو (تاج من شوك) وسواها، فابتدع من الرافدين والنيل ما سماه بالنهر الكبير، ورشّ حوله بعليتا ووعليتا والمخاة وعمريت وبيت رع وباب إيل وشوباد، فتسمّت الأقطار والمدن العربية بأسمائها الروائية هذه، وأقام فيها النيلوتيون الذين تكتب الرواية تاريخهم – تاريخنا القريب والبعيد.

ويروي الرواية ذلك الجيل الذي شكّل الحقبة الشريدة المتأففة والسنين النبيلة، فالسارد هو الجماعة بضميرها المتكلم (نحن)، يسرد ذلك الماضي بعد انقضائه الفاجع الذي يدغم الحاضر الروائي بزمن القراءة. إنه -إنهم جيل شباب الاستقلالات: اسماعيل ومخيبر ومفيد ومصعب وحياة وسعدون وبدر الهلالي وطاهر العطا ونذير النميري وسواهم ممن يتمحورون حول فيضة، كالآخرين من الجيل السابق، ولذا يكون حديث فيضة حديث الشخصيات جميعاً، أي حديث الرواية برمتها، فكيف تحقق ذلك؟

***

منذ الصغر كانت لفيضة شطحاتها، كانت قلقة ولم تبلغ مثل النساء. ومصعب السبئي الشاعر الذي عرفها مجنونة ويراها قصيدة متمردة بلا وزن ولا قافية، يتساءل: "هل جنت لقتل أبيها وعريسها وبس"؟ أما مخيبر فيراها قديسة، بينما يراها الباشا ملتاثة لائثة، ويناديها الدراويش: يا مباركة. ومن ذلك وسواه تبدو هذه التي عشقها جني لجمالها، والتي تتقمص من دور إلى دور، فكرةً تتبأر فيها الأحداث والشخصيات والدلالات والخطاب، ليظل سؤال الرواية "أليست فيضة بشرية؟" معلقاً، ولتظل فيضة تفيض كاسمها وكالجماهير- في الرواية: الجماهير فيض. وبحسب الهبّات والانتكاسات يكون حيضها ومخاضها وخصبها. وحيث تكون المقاومة تكون، فمع مغاوير فيضي السعيد تظهر مضوأة الوجه وحاملاً، وهي التي تلتقط مرعي السنجاري فيحيا ويموت ممسوساً بها. وفي انتخابات 1946 تظهر لتختطف الهويات وتذروها وتورث الفوضى... لكأنها بذلك وبسواه تستعيد ما اعتور الشعر بخاصة من الترميز للوطن بالمرأة. ولكأنها أيضاً تستعيد شخصية مريم خضير من رواية (الوباء) للكاتب نفسه، فتنشبح بين التعيين والإقناع وبين الأسطرة والترميز الهائم وحده فوق التاريخ والجسد، شأنها شأن الفضاء الفانتازي للرواية.

***

قبل صدور (التلال) بسنة صدر الجزء الأول من رواية خيري الذهبي:

(التحولات) بعنوان (حسيبة)[13] وسنرى (التلال) كسابقتها تشخّص تاريخ هذه المنطقة فتقول: "كانت مدينتنا مفتوحة. يأتي إليها من يأتي ويغادرها من يشاء. عبر العصور استمرت وترسبت علاقات نسب وكتب وطعام بين جميع المدن المتعنقدة على شاطئ النهر الكبير" بيد أن (حسيبة) والروايات التي تواترت في سورية خلال العقد الماضي، وتقاطعت مع العقود التي اشتغلت عليها (التلال)، اختارت سبلاً أخرى في تخييل التاريخ، وإذا كان التناص مع المصادر والمراجع قاسماً مشتركاً لتلك الروايات، فهو في (التلال) قد اختار السبيل الأعقد والأكبر سذاجة –ربما– في آن.

ولجلاء ذلك نمضي مع الرواية من واقعة إلى واقعة، ونبدأ –جزافاً– بالحرب التي تقدم إليها وزير الحربية محجوب لعازر موصياً صديقه بابنته، في صيف 1920: أليس يوسف العظمة؟ فلنتابع إلى مفصل 1948: تقوم المظاهرات والعصيان المدني فينزل الجيش إلى الشوارع ويستقيل الباشا من رئاسة الجمهورية ثم يفوز بها إثر تعديل الدستور، ويرفع الضباط للرئيس مذكرة حول تطاول البرلمان على الجيش وتحميله وزر هزيمة 1948، في المخاة: أليست تلك هي السيرة السورية إثر هزيمة 1948، وإن تكن الرواية قد جعلت تعديل الدستور وإعادة انتخاب الرئيس (شكري القوتلي) بعد الهزيمة، وليس عشيتها؟

يحيل السؤال إلى ما جرى تداوله بخاصة في السنين الأخيرة من مذكرات وتواريخ، أقربها ما كتب خالد العظم أو نذير فنصة أو نصوح بابيل... ويتضاعف إلحاح السؤال حين تأتي سيرة حياة الجنرال بابكر عبود من سجن الرمل في بيروت إلى عودته إلى الجيش بفضل الباشا الرئيس إلى انقلابه الأول: إنه حسني الزعيم الذي يتقدم باسم بابكر عبود من رتبة العميد إلى الجنرال الرئيس إلى المارشال الرئيس. وهاهنا يعلن التناص عن مقاطع من النصوص الحرفية لبلاغات الانقلاب، وتجلجل الحادثة الشهيرة لحسني الزعيم مع النائب الحلبي أحمد قنبر.

وتمضي الرواية قدماً لتؤرخ مسلسل الانقلابات العسكرية السورية خاصة، ولتدغمها بالانقلابات العسكرية العربية، وبخاصة ثورة تموز –يوليو 1952 في مصر، كما تدغم الوحدة النيلوتية بالوحدة العربية، وقيام جامعة الدول النيلوتية: جامعة الدول العربية، وانتقال ميول النيلوتيين من ألمانيا إلى أمريكا إثر الحرب

---

(13) انظر دراستنا لهذه الرواية في: الرواية العربية: رسوم وقراءات، مذكور.

العالمية الثانية، وحلول النفوذ الأمريكي محل النفوذ البريطاني، وقيام حزب أوزيري لوحدة النهر الكبير، والانقسام بين اللعازرة والأوازرة، وتوحيد حزبي الأمة والوطني بحزب الشعب، وأحادية الاقتصاد (القطن والسكر)، وتأميم قناة السويس، والحملة الغربية، وذلك الموجيك الأحمر مرعي السنجاري الذي يحمل ظلالاً من أكرم الحوراني ومن سواه... وصولاً إلى انقلاب اللواء مأمون ملحم الذي يغدو الجنرال الجديد، ويعجز وضباطه عن امتلاك فيضة، كما عجز الجنرال عبود والباشا الرئيس من قبل.

في هذه المعمعة لا تني الرواية تمتح من تاريخ سورية الحديث، ولماماً من التاريخ العربي الحديث ، لتركب الأحداث والشخصيات الروائية في سعي إلى صياغة تصلح لبلاد العرب. وبقدر ما انطوى هذا السبيل على التعقيد، تبدو لعبته ساذجة، ويجبهها السؤال عن مصداقية الصياغة المعممة. ولم يُجدِ الرواية إزاء ذلك أن تنوع في أسماء شخصياتها (بدير –عبد الحليم غزال– مرعي– بندر– بابكر– بنعامر...) لتخاطب ذاكرة القراء في شتى الأقطار العربية، وهذا ما بلغ مداه في استدعاء طاهر العطا ونذير النميري لجعفر النميري وهاشم العطا من السودان. إن اسم الشخصية هو بحق أمير الدوالّ، ولكن ليس بهذه السذاجة التي تنسحب على اسم فيضة وفيضي أيضاً.

وقد يكون فيما خصّت به الرواية فلسطين واليهود واسرائيل المثال الأنصع لتعقيد وسذاجة سبيل الرواية في التأرخة والأسطرة ومجانية الصياغة المعممه، فلنقرأ: "بين ثغر المخاة وآخر محطة للقطار الواغل في الجبل، نشأ نسل جديد آباؤه أوروبيون وأمهاته نيلوتيات. وقد تمرس إذ بلغ سن الرشد بالاحتقار لأمهاته البرونزيات المتخلفات، والحقد على آبائه البيض المتعجرفين. إلى هؤلاء انضم بيض أوروبيون شاءوا الاحتفاظ بنقاء دمهم والتخلي عن عنجهيته إزاء النسل الجديد. تآلف الاثنان في مجتمع مدور من أثرياء الاستعمار الاستيطاني. وكان للجميع، دون استثناء، آذان بالغة الحساسية إزاء جيرانهم المحيطين بهم إحاطة السوار بالمعصم. إن دعوة السنجاري (ومحجوب في بيت رع، وبنعامر في شوباد، ودهقان في باب إيل، وشيبوب في نيلوتيا الشمالية) إلى الوحدة النيلوتية والاشتراكية لم تكن أول شيء أخافهم في هذا البحر المتلاطم من الهمج وأنصاف الهمج. لكن احتمال وصول هؤلاء إلى السلطة بواسطة النظام البرلماني، واحتمال تحالفهم بعدئذٍ مع السوفييت، كانا غابة من المخاوف الرهيبة (...) شيء أكبر من الشتيمة كان يجب أن يحدث لحفظ كيانهم البشري والاقتصادي، مما لم

ينهض له النيلوتيون بعد. وهكذا أعلنوا قيام دولة خاصة بهم، وانتخبوا فنسنت جانسن رئيساً لوزرائها و (أوروبا الجديدة) اسماً لها "فلماذا كل هذا اللف والدوران؟

***

للرواية كما عليها أن تقرأ التاريخ قراءتها الخاصة، وتكتبه كتابتها الخاصة، فلا تتقفاه ولا تقدسه، بل، تخفي وتظهر من أحداثه وشخصياته بحسب ضروراتها، وتضيف إليه من متخيلها ما سيغدو أحداثاً وشخصيات تاريخية بقدر ما هي روائية. وهذا بالضبط ما حمى روايات أخرى ابتدعت فضاءها وبشرها (مدن الملح مثلاً والتي ظهر جزؤها الأول عام 1984 واكتملت عام صدور التلال) مما وقعت فيه (التلال). وبهذا بالضبط تقوم المسافة أو تندغم بين التاريخي والأسطوري وبين الروائي الذي ينطوي على التاريخي والأسطوري.

ولعل (التلال) أدركت ذلك، فحاولت الخروج مما وقعت فيه، أو تبريره، فاستعانت بالأسطورة، من فيضة إلى أوزيري، لكن الرواية بنفسها تشير بقوة إلى سبيل آخر للخروج، هو السبيل الروائي الذي جعل للجنرال بابكر عبود أماً هي أم الدولة، أم السلطة، الأم الفانية، بحسب تدرج ظهور ألقابها. فهذه الأم على الرغم من تواضع دورها، بدت مثل (حياة) أكبر إقناعاً من فيضة. وبالمقابل فإن تقمصات وتطورات بابكر عبود بدت أكبر إقناعاً من تجسيدات فيضي السعيد، فالشخصية الروائية تقوم باللحم والدم والفكرة، وليس بالفكرة وحدها تحيا الرواية.

وإذا كانت شخصيات بابكر وأمه وحياة ومأمون ومرعي السنجاري تذكّر بمقدرة هاني الراهب على ابتداع الشخصيات الروائية في رواياته السابقة، فلعبة السرد الجماعي، وسواها الكثير (مسرح الدراويش ومسرح بشارة فتحي)، واللغة المقطّرة غالباً، إنما تؤكد تجدد مقدرة هاني الراهب المعهودة على التشكيل الروائي الحداثي البديع. فلماذا إذن هذه المفارقة الحادة بين المتن والمبنى؟

***

لقد جاءت التلال كـ (رواية أولى) تتوزع على جزأين: الأول فيضة، والثاني البلاغ رقم1. ووعدت في ختامها بـ (رواية ثانية) تتوزع على جزأين: الثالث: علي بابا والأربعون سمساراً، والرابع: الأصنام.

وإذا كان انتظار الموعود قد طال -عشر سنين حتى الآن- فليس لنا إلا أن

ننتظر، لعل الجواب عن سـؤال تلـك المفارقـة وعـن سـواه يـأتي كـالعهد بروائـي تجريبي ومغامر وحداثي وكبير مثل هاني الراهب.

2- أحمد يوسف داوود: فردوس الجنون

منذ مطلع السبعينات تواصلت كتابة أحمد يوسف داوود في الشعر والمسرح والرواية والنقد. وإذا كـانت كتابـة الشـعراء للروايـة قـد تواترت فـي السـنوات الأخيرة -سعدي يوسف وشوقي بغدادي مثلاً- فقد كان أحمد يوسف داوود سـباقاً إلى ذلك، ابتداءً من روايتيه (دمشق الجميلة) و (الخيول) اللتين صدرتـا عـام 1976.[14] ولئن كانت الأولى قد رجّعت ما غلب على الأدب الذي قدمته حـرب تشرين الأول -أكتوبر 1973 من تمجيد ودعاوية، بينما رجّعت الثانية مـا غلـب على الرواية التقليدية، إلا أن التجريبيـة والحداثيـة ستسمان روايـة أحمـد يوسـف داوود فـي (الأوبـاش) و (تفـاح الشـيطان) وصـولاً إلـى الـذروة التـي تبلغهـا فـي (فردوس الجنون)[15].

ولعل الكاتب قد صدّر من أجل ذلك هذه الرواية بمقدمتهـا أو فصلهـا الأول تحت عنوان (بيـان الأبطـال ص5-27)، فـإذا بالسـارد جماعـة تتـداول السـرد والحوار بضمير المتكلم (نحن)، لتذكّر بتجربة السارد الجماعي في روايـة هـاني الراهـب (التـلال)، ولـترمي القـارئ بمفـاتيح تتـوزع زمـن الروايـة ومفاصلهـا، وبخاصة نهايتها وأسئلتها في الراهـن السـوري واللبنـاني والكونـي، ممـا يتعنـون بالجنون ويسمّي الجحيم بالفردوس.

***

تفتتح (بيان الأبطال) هذه العبارة: (السـادة القـراء الأفـاضل)، ويتوالـى هـذا الإشـراك للقـارئ فـرداً وجماعـة، فيهمس السـرّاد- الأبطـال: (الحكـي بيننـا)، أو يصرخون بنا: (مثلما حدث أو سيحدث لكل منكم)، أو يتخيلون قارئاً حشر رأسـه بينهم فيسألون: (ماذا قلت يا أخ؟). وإذا كانت الفصول التاليـة سـتتخلى عـن هـذه اللعبة المتأصلة في تراثنا السردي، فثمة لعبة مماثلة ستظل تتواتر وهي تعصـرن

---

[14] انظر دراستنا للرواية الأولى في: الرواية والحرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999، وللرواية الثانية في: الرواية السورية، وزارة الثقافة، دمشق 1982، وقد صدر هذا الكتاب في طبعته الثانية بعنوان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، اللاذقية 1999.

[15] اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996.

شهرزاد في تجريبية وحداثية هذه الرواية. هكذا نقرأ: "نحن أفسدنا الأسلوب الجميل لتلك الدجالة العبقرية شهرزاد، فهي بحكاياتها، صنعت لنفسها الحياة ولو في ظل ملك تافه لا يرويه إلا الدم. أما نحن فحكاياتنا عن أمجاد طوائفنا وعروبياتنا التي صارت "خشاخيش" لخطابات الكلام في مختلف المناسبات الملفقة المملة، صنعت الموت للجميع.

وكان أسلوب تلك الحكواتية المعلونة جذاباً إلى درجة أن صدقنا بأن أكاذيبها هي زبدة الحقيقة، وهي ميراثنا..". لذلك كان سرحان الذي يعترف أنه صانع حكايات فاشل منذ الجامعة، معادياً لشهرزاد الخبيثة وقاتلاً. لكن شهرزاد كانت تنهض فيقتلها فتنهض، وستظل تنهض في الرواية، لتدرك أن الكلام الشهرزادي هو دائماً موثق بالقدر الذي يكفيك كي تستغرق في أجمل عوالم الحلم، ولتخاطب زهرة بليغاً: "نحن النساء أجمل ما فينا أننا ننتسب إلى شهرزاد بصورة ما، لذلك سأحكي لك". وفيما تكون حكاية عسكري من قوات الردع السورية في لبنان (موضوعاً شهرزادياً)، تكون حكاية ذلك (الإسكافي الشهرزادي) الذي يمتهن ترقيع الأرواح بدلاً من النعال، ويكون ذلك (الصباح الشهرياري) الدامي الذي يطلع على شهرزاد المنسحبة بـأنين الدنيا" تحت حد السكاكين والبنوك الدولية والنووية، فعرفت أن الإيدز والأوزون والصحراء والمديونيات العالمية قد تواطأت على التهام البشرية ورمي عظامها في قبو تمثال الحرية". .

أما اللعبة التراثية الأخيرة التي تمارسها هذه الرواية، فهي عنونة فصولها، حيث نقرأ: الفصول والغايات في إعمار العواصم بالقبضايات- أقصر المسالك بين حكام الشرف الهالك -طوق الحمامة- سورة العنكبوت- الزوابع والتوابع في بدء استراحة اليوم السابع- رسالة الغفران، فالتناص مع العنوانات الشهيرة يفتح اللعبة هنا على الذاكرة التراثية، كي تخاطب الرواية سرديات تراثية، وهي تجرب في بناء سرديتها. ولعل أهمية ذلك لا تنجلي إلا بالمقارنة مع عنوانات الفصول الأخرى، إثر (بيان الأبطال)، حيث يلي: بليغ ينزلق على قشرة موز - بليغ في لعبة المطاردة- سرحان يتزحلق نحو جبهة الحرب- زواريب امبراطورية الظلال- احتفال في شبكة متقوبة- بليغ يبيع الشيطان- نفق للدخول إلى متاهة القاتل والمقتول، وكأنما يمهد الفصل الأخير بسجعته للعنوانات المتناصة مع التراث، والتي يليها كخاتمة للرواية تحت عنوان (بقايا من سيمياء الجنون) مقابلة لما هو بمثابة المقدمة في (بيان الأبطال).

هكذا ترجّع كما تفتق الرواية فيما تقدمها من اللعب الحداثي. فعدا عن جنون

المخيلة الكافكاوية والفانتازيا حدَّ أفلام الرعب، ثمة بناء الحدث بتناوب الساردين وتنويع الزوايا والأصوات كما العهد منذ (رباعية الإسكندرية) إلى (ميرامار) إلى (البحث عن وليد مسعود)... ومن ذلك أيضاً استثمار الكاتب لخبرته المسرحية في الحوارات التي تنهض بأغلب الرواية، منحّية السارد والسرد. كذلك هو استثمار الكاتب لخبرته الشعرية في واحدة من لغات الرواية التي تتعدد بالتهجين بالمفردات والعبارات العامية وبالنصوص الغنائية والشعرية وبخصوصية كل شخصية. وأخيراً وليس آخراً تأتي لعبة تفكير الرواية بنفسها، واستحضارها للنقد وسخريتها من الفلتان النقدي على غرار الفلتان الأمني في حمأة الحرب اللبنانية، مذكّرة بسخرية صنع اللّه إبراهيم من النقد في مستهلّ روايته (ذات). أما الهوامش التي تقطع السرد لتسخر من الديمقراطية العربية ومن بعض القادة الفلسطينيين (الحاج اسماعيل وأبو الزعيم)، ومن شايلوك الشكسبيري ومن تفاصح الفصحى على العامية، أما هذه الهوامش، فتتذكر بصنيع الياس فركوح في روايته (قامات الزبد)، وبخاصة أن الحرب اللبنانية في صلب متن هذه الرواية كما الأمر في (فردوس الجنون).

***

لقد شيد أحمد يوسف هذا الفردوس على الحق بالجنون، مما كفله البند الأول من لائحة حقوق الإنسان، كما نصّت الرواية: للشخص أن يجنّ مما يجري حوله بالطريقة التي تروقه.

بهذه السخرية المريرة والجارحة يغدو لكل شخصية روائية –أم لكل منا؟ – قصبته– فيركبها وينطلق معلناً جنونه الصغير. ولأن الجنون فنون فثمة أيضاً الجنون الكبير: الجنون البشري الشامل، الجنون الذي برمجوه كقدر. وثمة الجنون المضاد: بعض الأوهام خير من الموت غيظاً، أو أن تحكي ما يخطر لك وتحاول التفوق. وتعدد الرواية أيضاً الجنون المحترم: أن تقفز بين العوالم وتعلن عن روحك حتى لو لم تقل إلا الكلام الذي تفهمه وحدك، ولكن: أية كتابة يمكن أن ترقى إلى لا معقولية الجنون؟

في صميم السؤال تتشبث الديكارتية المجنونة: "أنا آمر فأطاع، إذاً أنا حيّ "كذلك:" أنا أصوّب فأقتل، إذاً أنا موجود". وهو إذن القتل والاستبداد، هو الوحشي الذي يعصف بالفرد والعالم وبالكتابة فلا يبقى لسرحان الذي يوقع (بيان الأبطال) نيابة عن شخصيات الرواية، إلا أن يخاطب الشخصية المحورية فيها (بليغ) قائلاً: "يجب أن نؤلف حياتنا من جديد على أنها الحقيقة، ولو في حكاية جنون".

كذا تنسج الرواية إجابتها على ذلك السؤال، فتتقاذف الشخصيات حكايتها وتخبط في هذياناتها مجتمعة في (بيان الأبطال)، ثم منفردة، منذ أن يتولى بليغ الرواية في الفصل الثاني. وإذا كان بليغ سيسلم الرواية لسرحان في الفصل التالي، ولسواه في أشتات من الفصول الأخرى، فإن تقاذف الحكايات وخبط الهذيانات يأخذان في الانتظام كلما أحكم (بليغ) قبضته على الرواية، معتمداً على الذاكرة والتذكر، وهذا كله يقتضي وقفة خاصة، لأنه يسرد الوقائع الروائية الكبرى منذ السبعينات إلى التسعينات كما سنرى.

***

بليغ الحمود، الأربعيني الذي عرف بالنمس والهزاز، يروي في الفصل الثاني ما وقع بعد مقابلته (الأستاذ) صهر (البابا)، بفعل شقيقه هو: الضابط عادل. والزمن هنا كما في (بيان الأبطال) هو الراهن الروائي. أما ما مضى فستتولاه الذاكرة التي يشكوها بليغ منذ هذا الفصل "ذاكرتي مضعضعة". وسيعيد الشكوى في الفصول الاستذكارية التالية: "يا لهذه الذاكرة. إنها معطوبة ولا تريد أن تموت ولا أن تحيا: الفصل الخامس". وفي مستهلّ الفصل التاسع يأمر أبو الشبل بليغاً: "تذكَّر. عليك أن تتذكر. الذكريات تصل. تقولها أنت. آمرك أن تقول". ويقسم بليغ عما قليل: "أقسم أنني مرغم على أن أتذكر". وسنقرأ في مستهلّ الفصل العاشر "تذكّر ما يجب تذكره".

تذكّر: فعل الأمر هذا يعدو الزمزمة الملعونة لبليغ، ولعله كذلك حقاً بالنسبة للرواية، لأنه المفتاح الوحيد الذي فرضه الكاتب لسرد أغلب ما كان. كذا نتعرف على طفولة بليغ في قرية من ريف طرطوس: الأب السكير، والأم التي يودي بها الطلاق إلى الجنون، زوجة الأب التي سيسجّل بليغ باسمها وستحمّلها الرواية اسم الأم الورقية، الشقيقتان اللتان يؤجرهما الأب في بيروت خادمتين، فتعود الأولى وتجنّ، وتختفي الأخرى.

لقد غادر بليغ القرية ليستعيد شقيقته الضائعة. وبفضل طريف الذي أحب أم بليغ ويرسمها، يصل بليغ إلى ببروت، ويبدأ الرحلة الدونكيشوتية في لبنان الحرب الأهلية. وتتوالد وتشتبك الحكايات، فتستعيد من الطفولة والمراهقة أو نستقي من المخيلة الشعبية الدينية والحافظة التراثية مكررة ما هو متداول (مثل حكاية الثعلب والبراغيث وحكاية الأم وسبدنا سليمان).

في هذا السياق تأتي محاولة عصرنة دونكيشوت، كما رأينا محاولة عصرنة شهرزاد. والعصرنتان تتلثان بلعبة فاوست. فحصان دونكبشوت يطلع في

الرواية هزيلاً بثلاث قوائم، وحمار سانشو أعجف، وطواحين الهواء باتت على مصانع غريبة، والدخان يتصاعد على شكل الفطر النووي عقب الانفجار، وتلك هي لوحة دونكيشوت الآن في فيللا الراهب سليمان.

إلى ذلك: شيطان بليغ يخزه بمسلّته، وزهرة ترسم الشيطان تاريخاً، ماضياً خاصاً وعاماً، وتقتلعه من بليغ. وبليغ يبيعها شيطانه بلؤلؤة. وبليغ يبدو شيطان سرحان الذي وهبه لزهرة. وفي فصل (الزوابع والتوابع) يختفي فاوست وتتدافع شياطين من لحم ودم وحماقة وعار، و أولاً وأخيراً: لكل عصر فاوستاته.

على متن دونكيشوت وفاوست وشهرزاد سيتطوح بليغ في فضاء الحرب الأهلية اللبنانية حتى يؤوب إلى طرطوس والقرية، ليتوالى تطوحه في فضاء الراهن السوري: هكذا ينتزع الجنون سرحان من الجامعة الأميركية حيث درس الفلسفة وتخصص في ديوجين الكلبي، فيقتل جميلة، ويفتح جبهة عشق، ثم يصوب بارودته إلى جميع الجهات المتحاربة، وتغدو محاربة اليهود هدفه الوحيد. وهكذا يمضي سرحان ببليغ الهارب من سجن (الأستاذ) إلى الراهب سليمان الذي كان أستاذاً للفلسفة في الجامعة الأمريكية، والذي يبدو في صومعته ثم في الفيلا قناة الكاتب الفلسفية والصوفية: المنو سمرتي (الكتاب الهندوسي) و الحلاج وابن عربي والمعري والسهروردي، كما كانت الشخصيات الأخرى (بليغ– سرحان– ميرنا).. قنوات الوجودية: قشرة الموز وحتمية الورطة الأولى وأزلية المطاردة.

في فيلا سليمان يلتقي بليغ بمجدلية من طراز هذا الزمن، لم يؤلف لها أحد أسطورتها، فلتحاول الرواية إذن، لتكون زهرة تلك الأنثى الغريبة، الكذبة، الهاربة من أمريكا لأنها فجرت مقر المارينز، المرأة التي خسرت كل شيء، والتي درست التاريخ في الجامعة، والتي تتلبس بهالة، وتقف بهالتها قبالة التعيين الحار للنساء الأخريات اللواتي عرفهن بليغ، من ميرنا زوجة القاضي التي تشتم الرجولة الدجالة ويتهمها زوجها بالشيوعية والانحلال ولا يطلقها، والتي تفترح على بليغ صداقة بلا اشتهاء، وتنتهي بالانتحار تاركة لبليغ شيكاً بعشرين ألف دولار.. إلى الراقصة زيزي التي أحبت بليغ منذ كان القبضاي في كباريه تامارا.

هكذا يعصف جنون الراهن عبر الحرب والفساد والاستبداد بهذه الشخصيات وبسواها. لا فرق بين امرأة ورجل ولا بين مثقف وجاهل ولا بين ضحية وجلاد. فالقبضايات (أبو الشبل وشندور ومعلمه السعدان) مثل عماد

بشارة الذي يعمل في الحزب الذي كان بليغ ينتسب إليه، فبات يجأر: "إنني بحاجة إلى أن أزيل عن كياني كل آثار تلك الكلمة المنافقة: رفيق". والأحياء في هذا الجنون كالأموات الذين تخصّهم الرواية بفصل سورة العنكبوت.

ونوح الأول في هذا العالم الكابوسي مثل نوح الثاني: نوح الحشيش مثل نوح السفينة مثل عادل الدودة أبو النجمتين الذي صار نقيباً يهرب قطع الإكسسوار من لبنان، ويبيع قسائم البنزين والمازوت، ويسخر عساكره في أشغاله، ويحتال على مال بليغ بعد عودته من بيروت هرباً من عماد وحزبه.

إنها بامتياز التعرية الروائية للراهن السوري واللبناني العربي والكوني: الأمم المتحدة والنظام العالمي الجديد الذي سيفقش أبطال الجنون في عينه الحصرم، الكائنات والأشياء التي صارت فوتوكوبي، بيروت كذبة الحرية والواحة التي هي مستنقع من وحول الهجانات، كذبة (سوا ربينا) وحرب الإسكندرات من جارك إلى داخلك إلى رجالات البورصة إلى جنرالات الجيوش الكبرى، الحكومة التي يظن بليغ إبان عودته إلى طرطوس أنها أكبر بألف مرة من الناس، خطوبة عادل لبنت عقيد وشرائه لبيت في الشام: كل شيء يتفسخ بفضل المهمات الجليلة، الدود يقرض خيوط العلاقات بين الجار وجاره، الرفيق ريغان والقديس غورباتشيف وصومالستان وهرسكستان والسفر مع الناقة بالطائرة لتصحّ معادلة الأصالة والحداثة، وحروب التحرير التي تبدأ بالتحرر من المواطن، والديمقراطية العربية التي لم تسمع بالتعارض ولا بالمعارضة، بل أساسها الإجماع، وفلسفة الأستاذ الذي اشترى الجميع: ادفع تربح، وفروم يندد: أن نملك أو نكون، وبليغ الحمود يندد: يا إلهي: كم يتغير كل شيء بسرعة تثير الدوار!

***

تكشف الرواية أخيراً أن شقيقة بليغ الضائعة (أنثى الحياة المتجددة) قد تزوجت من منقذ حداد، وأنها عادت مع ولديها من كندا، وأن منقذ دفع للجميع حتى انتقل بليغ من سجن الأستاذ إلى يد فيدٍ وصولاً إلى الحفل الختامي.

كذا بقي بصيص ضوء في هذه الأسرة، وبخاصة في الطفلين: بليغ الذي يكتب الشعر ويحب الموسيقى، وعادل الذي يرسم في الحفل وجوه النساء. ولئن كان في هذه الخاتمة ما يشي بالبوليصية الساذجة، فرواية (فردوس الجنون) تجدد الألق الروائي الذي منحته الحرب الأهلية اللبنانية لغادة السمان والياس خوري واسماعيل فهد اسماعيل، وتتجاوز ما قدم من سورية عن هذه الحرب ياسين

رفاعية وقمر كيلاني، كما تجدد الألق الروائي الذي منحه الراهن السوري لروايات علي عبد الله سعيد وفيصل خرتش وأسامة غنم، وتتجاوز ما قدم عن هذا الراهن كثيرون يتصدرهم حيدر حيدر في روايته الأخيرة (شموس الغجر)[16] وليس ذلك بفضل المغامرة النقدية لـ (فردوس الجنون) وحسب، بل بفعل مغامرتيها الفنية والنقدية، كل في الأخرى، وبذا جاءت رافداً للمنعطف الروائي العربي الجديد.

3- عزت الغزاوي: عبد الله التلالي

"ماذا يعني الاهتمام بقضية رجل واحد وصلت أخباره بالصدفة، وكان شاعراً بالصدفة، وصدمته شاحنة بالصدفة أيضاً، وربما كان يعيش الآن في زنزانة تحت الأرض، بالصدفة أيضاً؟".

هذا بعض من أسئلة الصحفي حسام الدين العربي وهو يتقصّى -بتكليف من منظمة العفو الدولية- أخبار سجين "الضمير والرأي" عبد الله التلالي، والذي تتعنون باسمه الرواية الجديدة لعزت الغزاوي (1998).

"ماذا يحدث للمثقفين في هذا المعترك الكبير تحت رحى السياسة؟ إنهم يداسون في الطاحونة"، فالأمر شخصي جداً بما يعني عبد اللّه التلالي، وعميم جداً بما يعني السجن السياسي والسجين السياسي اللذين لا زالت تتواتر روايتهما العربية منذ ثلاثة عقود ونيف، وإلى يوم لا يبدو قريباً، ما دامت طاحونة الاستبداد تمعن في دوسها للمجتمع بعامة، وللمثقف بخاصة.

تستهل هذه الرواية بالاستدراك التالي: "ما التلالي إلا شبح يعيد زيارة قديمة لشرق المتوسط ولم تختلف عليه الحالات". وقد تعجل قراءة هذا الاستدراك بصدى رواية عبد الرحمن منيف (شرق المتوسط) ثم توليدها في رواية (الآن هنا)، وبخاصة أن التلالي سييمم شطر باريس إثر خروجه من السجن، لكن ذلك لا يعدو أن يكون استسهال القراءة، فلرواية (عبد اللّه التلالي) خصوصيتها الحارقة كما سنتبين.

***

تأتي هذه الرواية في ثلاثة أقسام: الأول (الجزيرة) والأخير (هوامش من المنفى) يرويهما التلالي نفسه، والثاني يرويه الصحفي، وهو القسم الأكبر

---

[16] انظر دراستنا لهذه الرواية في: الرواية العربية: رسوم وقراءات، مذكور.

والمعنون بـ (الرواية).

في هذا البناء الذي تناوب فيه على اللعب -الكتابة راويتان، تندغم أسئلة الوثيقة والسيرية، وتقوى غوايتهما بقدر ما تنتأ وحدة الأسلوب بين ما يخصّ كل راوٍ، لتستدعي الكاتب، وتكشف اللغة.

بيد أن اللعبة أعقد وأثرى وأمرّ من تلك الغواية وهذه الوحدة الأسلوبية. وبعبارة أخرى فللرواية الأكبر (الغواية الشاملة) وحواريتها الأكبر (الحوارية الشاملة)، مما يحجّم التفاصيل المؤذية، حتى لو كانت من وزن الوحدة الأسلوبية بين الأقسام الثلاثة.

فلنبدأ بما يفترض أنه المتن، أي القسم الثاني، حيث يتوازى ويتداخل سرد الصحفي لسيرة التلالي، ولسعيه هو خلف هذه السيرة، ابتداءً من وصوله إلى قرية ثملة في تموز 1998.

في هذه القرية نشأ التلالي. ومنها انتقل إلى ثانوية قرية "الثاوية" ثم إلى العاصمة التي لاتسمّى، قبل أن يغادر البلاد التي تتسمّى بالجزيرة (عنوان القسم الأول)، ويتقلب بين القاهرة والجزائر وبيروت، حيث التقى (أفراح) بنت قرية الثاوية التي عاضدها أبوها في أن تمضي إلى دراسة الأدب الإنكليزي في الجامعة الأميركية.

يقدح الحب بين التلالي وأفراح في الأمسية الشعرية التي جمعتهما لأول مرة مع حشد من أبناء الجزيرة الإسلاميين الإصلاحيين والاشتراكيين والليبراليين التكنوقراط، وبعد ثلاثة أشهر يعود التلالي وأفراح ليتزوجا في ثملة. وفي-أسبوعهما الأول تلصق بالتلالي تهمة قتل الشيخ الزويدي، فيقضي في السجن خمسة عشر عاماً.

هذه الأشتات السيرية يتعاور عليها الراويتان في القسمين الأول والثاني من الرواية. لكن الأهم فيما يروي الصحفي هو ما تكشّف له أثناء سعيه خلف الحقيقة، في ثملة وفي سواها. وهنا يتعدد الرواة، وبتعدد الرواية تتعدد الحكايات، من أخبار اختفاء التلالي من السجن إلى قصة زواج زعيم قبائل الجنوب من الغجرية يمام، إلى الأصل الأسطوري لهذه الغجرية، إلى نحر الناقة وشيّها على إيقاع رقص الغجرية، إلى خروج القرويين الموسمي إلى قلعة العسير وهرب يمام مع التلالي، إلى ما تنشر الصحف من دهس شاحنة لمن تنطبق عليه أوصاف التلالي، كما تنطبق عليه أوصاف الرائد حمود السوافي المحكوم

بالسجن المؤبد والمتهم بالتآمر على أمن الدولـة، أو الطبيب عبد الفتـاح سرابل المحكوم بسبعة عشر عاماً، والمتهم بالتغرير بفتاة حملت منه سفاحاً..

ومن ذلك أيضاً سيكون حضور طالب إلى ثملة إثر حادثة الشاحنة ليتقصّى حقيقة التلالي، ويقول: "قضية التلالـي أصبحت قضية عامـة، لأن النـاس الذين قرأوا أشعاره وآراءه لا يصدقون أن مثله يمكن أن يرتكب جريمة. هؤلاء النـاس ينقلـون رأيهـم إلـى طلبـة المـدارس والجامعـات وكـل الذيـن لديهـم اسـتعداد للاستماع..".

وسط ذلك يكون سعد الدين الوالـي الـذي أعمـاه الجـدري، دليـل الصحفـي ومرجعه، فيقدم له ما يخبئ من أوراق وقصائد التلالـي، والقصاصـات الصحفيـة المتعلقة به، كما سيروي الوالـي سـيرته هـو، وخبر سـالمي بـن صديقـي الشـاب السجين في سجن جاويد (حيث ينزل التلالي)، والجنية التـي تلبسـته كمـا تلبسـت خمس جنيات سواها خمسة سجناء آخرين.

وسيمضـي الوالي إلى موقع (الحديقة) القريب من (ثملة) حيـث قُضـي علـى المرتدين في حروب الردة. كما سيحدّث عن الطبيب الألماني يوهانز الذي اختار ثملة بعد الحرب الثانية، وكان يقول للتلالي "ابق مكانك وتابع الخطوات كأنك فـي بداية الخلق، وحين ستحاول الهرب ستقع في إشكالية الصراع مـع الزمـن". لكـن التلالي الـذي تضـافر عليـه السـلطان السياسـي والسـلطان الاجتمـاعي فـي حلـف وصراع القبيلة والدولة، كما تضـافرا على سالمي وعبد الفتاح وسواهم، كان يرى غير ما يرى يوهانز، فلنقرأ: "التلالي رأى ثملة خارجة عن سياق الزمن. لم يكـن مهماً بالنسبة له أن ثملة لم تكتشف أساليب الحياة الجديدة، بل كان يكفي أنها تعلـم بوجود هذه الأساليب وأنّ عليها أن تمارسها في أكثر أدواتها تطوراً.لم يكن الأمر خلافاً في وجهة النظر بين يوهانز والتلالي، بل بين الفينة والفينة، وفي كـل مـرة كانت مرارته تزداد وتصبح ثملـة أصغـر بكثـير ممـا عرفهـا فـي البدايـة، وأكثـر خروجـاً عـن سـياق الزمـن. يوهـانز بقـي هنـا وتـزوج امـرأة لـم تعـرف القـراءة والكتابة، لكنه علمها أشياء كثيرة".

***

من قبل، سيبدأ التلالي نفسه بالسرد، فيصف وصوله إلى المنفى الباريسـي، ولقاءه المغربي الأصل عبد اللطيـف الهـاتفي الـذي ترجـم لـه مختـارات شـعرية، وقـاده يـوم وصـولـه (24/5/ 1997) إلـى دار غاليمـار ليوقـع العقـد علـى نشـر المختارات.

بعد أسبوع سيرى التلالي في مكتبة الشرق الرواية التي تحمل ما كان اسمه خلال ثمانية وأربعين عاماً، قبل أن يوافق على الخروج من الجزيرة بلا عودة، ويتسمّى باسم كريستوف أفنون.

لقد اشترى إذن البقاء مقابل طلب الرحمة والاعتذار والتنازل عن وثيقة السفر والتعهد بألا يتهم أحداً بالظلم والجريمة، وبألا يتصل بمعارض. وبذا اختار التلالي (القصيدة والحياة) رغم أن ذلك يعني(المنفى) وها هو منذ حلّ في المنفى يعذبه السؤال: أليست مقايضته تلك خيانة؟

منذ مصادفته للرواية المعنونة باسمه القديم يهجس: "هذه هي روايتي إذن، يكتبها شخص لم أره سوى مرة واحدة في السجن". وبالتوازي والتداخل مع يوميات المنفى سيروي المنفيّ من حكايته، فيستعيد السجن والسجناء، ويتعدد الرواة وتتعدد الحكايات- ولكن ليس بالزخم الذي سيلي مع الصحفي حسام الدين العربي- ومن ذلك نرى بخاصة قصة السجين عبد الكريم الحريمي الذي قاتل إلى جانب الشيخ الزويدي في حزب الإصلاح، والذي لا يرى بداً من حل وسط بين غلاة التطرف الديني والماركسيين. ومثل التلالي تلصق بالحريمي تهمة قتل الشيخ المجاهد عز الصالحي في 2/4/ 1980. ولأن أولاد القتيل يرفضون الدية، يحكم على الحريمي بالإعدام، ويموت ليلة اعتزام التنفيذ.

ومن بعد سيختم التلالي الرواية بتوازي وتداخل أزمنة وفضاءات المنفى والطفولة والسجن، بين اللوبان على أفراح التي ظلت طوال خمسة عشر عاماً عينيه اللتين يرى بهما العالم، إلى ساجية التي يصادفها في باريس هاربة من زوجها، إلى مكتبة الشرق وروايته مما ابتدأ به القسم الأول.

وقد يكون في حصة التلالي من الرواية (القسمان الأول والأخير) ما هو أهم من وظيفتهما الحكائية، وأعني ما يضيئان من دخيلة التلالي في المنفى وفي الشعر، وما يضيئان من اللعبة الروائية. فالتلالي الذي دخل السجن في 1982/6/2، وحمل رقم 18604 في سجن جاويد المركزي، شاعر يرى القصيدة عالماً بحاله "له بداية مسكونة بالوجع والتقلبات والألحان المتناقضة. نكتبها لأن شيئاً ينبغي أن يتم كما يقول بورخيس، وحال إتمامه نتصور أننا ننفصل عنه إلى الأبد. ليس صحيحاً كل هذا الهراء، رغم أننا بالفعل نسلم عالمنا إلى الآخرين، إذ أن "الماركة" تبقى خاصتنا، لاصقة بنا كالجلد". ويرى التلالي أيضاً أننا لا نكتب القصيدة، بل هي التي تكتبنا، وليس من شاعر كوني، على الرغم من أن هناك تعارفاً كونياً. ويتساءل التلالي بصدد ترجمة أشعاره: "كيف

يبدو الشعر بالفرنسية؟ ما الذي سيدفع هؤلاء الناس لقراءة الخراب الداخلي؟ أي جمال أضيفه لهم غير عبارات متمردة، كل حرف منها يوحي بخوف من لحظة قادمة، كأن شرور الجزيرة تلتقي لتعذيب رجل واحد ظن أن من حقه أن يؤمن كما يشاء، وأن يطلب الحرية لغيره ولنفسه".

في المنفى يتوحد سؤال التلالي عن البدء من جديد بعجزه عن كتابة القصيدة لأنه افتقد المكان. لقد غدا معلقاً على حبال رخوة، ولا بد للقصيدة من مكان وأوتاد تعطيها قدرة الثبات لو طار الشاعر بالألم أو الشهوة، أو لو انفرط قلبه.

وليس السرّ إذن فقط في التنازلات التي قدمها الشاعر، بل في الفقد. ويتوكد ذلك حين نتقرى عناية الرواية بالمكان. فقرية ثملة تشكل بشرها. والوصف ينبض بحساسية مريعة مثل اللغة والعين اللتين يتوسلهما. وهذا ما سيتضاعف بصدد المكان الباريسي: من مقهى بيتي فور إلى حبال الشوارع والأصوات إلى البيت، كما تضاعف من قبل في وصف سجن جاويد أو في وصف الطبيعة الأسطورية. والحق أن هذا القول في وصف المكان ينسحب أيضاً على وصف البشر خارجاً وداخلاً، ومهما يكن أمر الشخصية المعنية: عابرة في الرواية أم أساسية.

***

يعلق التلالي على الرواية التي كتبها الصحفي عنه، فيرى فيها كثيراً من اللغط والفانتازيا وربما الخرافة، ويقول: "ليس من رواية كاملة". وربما كان ذلك متابعة من الكاتب الأساسي للعبة الروائية على سبيل تفكير الرواية بنفسها. وهو ما يتصل به قول الوالي للصحفي "كيف أحكي لك كل شيء؟ هناك ما هو أكثر من الحكاية دائماً".

غير أن العلامة الكبرى في اللعبة الروائية إنما تأتي بالتناص. فمنذ البداية ينقل التلالي من رواية أندريه جيد (قوت الأرض) التي أدخلتها له زوجته إلى السجن، ثم تتوالى المتناصات لعبد اللطيف اللعبي وروبرت فروست. وفيما يروي الصحفي سنقرأ من شعر أمل دنقل وآراجون وترايان بتروفسكي. على أن التناص يبلغ شأوه في الهامش من القسم الذي يختم به التلالي الرواية، حيث تتداخل في السرد تلك المتناصات الشعرية والنثرية التي ستعينها الهوامش مع الأسماء المثبتة في المتن: محمود شقير وحبيب الصائغ وحمدة خميس وإبراهيم الكوني وسيف الرحبى وبلند الحيدري ووجدي الأهدل وحنا مينه والياس لحود

ومحمد بلقاسم خمار ولطيفة الزيات ومنعم الفقير.

***

وبهذا وسواه مما سبق ومما يظل سر اللعبة ونكهتها، تقوم هذه الرواية علامة بديعة وجارحة، سواء من المتن الروائي العربي الذي يكتب تجربة السجن السياسي، أو الذي يكتب اللقاء الحضاري في مركز الآخر (التلالي في باريس) أو في مركز الذات (الألماني يوهانز في ثملة). ولئن كانت الرواية لا تعيّن فضاءها، فالجمهورية لا تسميّها الرواية إلا بالجزيرة، والعاصمة لا تسميها البتة، بيد أن المؤشرات تومئ إلى اليمن، سواء عبر الأسماء أو الفضاء (الطبيعة بعامة، ثملة، العاصمة)، وهنا أشير إلى المقتطف الأثير للتلالي من شعر عبد الله البردوني "شماليون في صنعا/ جنوبيون في عدن/ يمانيون في المنفى/ ومنفيون في اليمن" ومهما يكن من أمر التعيين أو اللاتعيين في هذا الفضاء -عدنا إلى غواية الوثيقة و السيرة- فالأهم أن اللعبة الروائية الرهيفة والحاذقة معاً، تجدد بين مطلع الثمانينات ونهاية التسعينات -كما هو الزمن الروائي- رفض التلالي ورفاقه لفكرة القطيع، وجراءتهم على القول "إن الحكومة ليست سوى تعاقد اجتماعي ينتهي حين تخون أهداف الناس". وفي تجديد الرواية لذلك الرفض وهذا القول تتوحد تعبيرات الاستبداد والتخلف، ويتوحد السلطان السياسي والاجتماعي، وتدوس الطاحونة التلالي وسواه، إلى أن يأتي ذلك اليوم البعيد الذي يملأ الصدور بعبق الحرية والديمقراطية.

4- *نعمة خالد: البدد*

في الإهاب الروائي العربي لنقد الذات، والذي تفجر إثر هزيمة 1967، ظل الصوت الفلسطيني متقطعاً، وتركز بخاصة حول مفصل 1948. ولعل ذلك ما ضاعف دويّ الاستنكار لرواية (البكاء على صدر الحبيب- 1974) لرشاد أبو شاور[17]، لأنها نكأت جراح المرحلة التي تلت معارك أيلول -سبتمبر 1970، ووسمتها بمرحلة (فن الحب) بعدما كان من مرحلة غيفارا وحرب العصابات وهوشي مينه؛ ولأنها -الرواية- هتكت قداسة (الأمراء الجدد) كما سمّت القيادة- من يتذكر أيضاً شخصية المسؤول المدعي والممثل (أبو الملاحم) في رواية فيصل حوراني (المحاصرون)؟ -ولم توفّر من هم أدنى، حيث (تحول الجميع إلى لا شيء)، وقام (موسم الموت المجاني) ودوّى الصوت: (لقد سُرِقَ كل شيء).

(١٧) انظر دراستنا لهذه الرواية في: سيرة القارئ، ص ١٥١، مذكور.

بعد قليل -ما أقصر الزمن- تضاعف الاستنكار لرواية (باب الساحة- 1990) لسحر خليفة، لأنها تساءلت عما بعد انحسار الكفاح المسلح وتراجع شخصية الفدائي، وأطلقت في غمرة الانتفاضة صوت نزهة: (شو صار للدنيا؟ شو صار للناس؟) وصوت حسام: (يا خوفي فضيحتنا تفوق الأحلام)[18].

لقد نكأت سحر خليفة الجراح، وهتكت قداسة الجميع في مستهل التسعينات، كما فعل اميل حبيبي بسخريته الكاوية من مراحل سابقة. وها هي نعمة خالد في منتهى التسعينات، تمضي في ذلك السبيل إلى نقد الذات عبر روايتها (البدد)[19]، بعدما بلغ السيل الفلسطيني -والعربي والكوني- الزبى، وفي غمرة اشتغال التعبير الروائي- والفكري بعامة- على نقد الذات، فوعيها، وليس على تمجيدها أو جلدها.

شعرنة السرد:

يصدّر ادوار الخراط تقديمه لرواية (البدد) بالتساؤل التالي: (أهذه رواية الشعر؟ أهذا شعر الرواية؟)، ثم يرى أن جسد رواية (البدد) الحي يغتذي من الشعر ويشعرن السرد، كما يغتذي من دماء الحكي الموارة بتفاصيل الحياة في قلب فاجعة فلسطين.

وشعرية الرواية علامة كبرى لإبداع إدوار الخراط ولنظره في الإبداع، سواء أكانت هذه الشعرية نسبة إلى الشعر أم أدبية الرواية. والحق أن الشعرية – بالمعنيين- علامة كبرى لرواية (البدد) كما يعبر تصدير ادوار الخراط لها.

فمن جهة أولى تدلل الرواية على العناية الكبيرة باختيار المفردة وحذق التركيب وملاعبته في أفق مفتوح من المجازات والصور، يكثر الدلالات ويلفعها أحياناً بغلالة شفيفة من الغموض والنقائض. فالليل الإباحي يطلس (سراب) مثل الموت، والصحراء زرقاء، وللغة برزخها، والسفينة مجنونة مثل هذا البحر العاقل، والخفافيش المباركة تلعق الأرحام، وكل ذلك أمثلة جزافية من الصفحات الأولى، لا تفتأ تتضاعف في الرواية، حيث يبرز أحياناً إيثار مفردات أو عبارات أو صور، وتكرارها، وحيث تقوم أحياناً لازمة ما موقّعة لمشهد أو لحكاية فرعية أو لمقطع وصفي.

---

(18) انظر دراستنا لهذه الرواية في: فتنة السرد والنقد، الفصل السابع، مذكور.

(19) دار الحوار، اللاذقية 1999.

ومن جهة ثانية يبلغ ما تقدم مداه في السوانح التي تجمح فيها المخيلة، فيما السرد يلعب بالضمائر الثلاثة ويرسم الأحلام (أحلام إياد مثلاً ص133-135-142) أو لوحات إياد وسراب، أو لحظات خاصة، سواء أجاء ذلك بالعامية أم بالفصحى، كما في لحظة الرقص أو الكهف أو عوالم البحر السريالية أو العديد من لحظات (خبط) المخيم الجنونية أو الكابوسية.

من جهة ثالثة - ولعلها الأهم- يأتي الاستثمار السردي لكل تلك العناصر الشعرية- نسبة إلى الشعر أو بمعنى الأدبية- وعدم الاستسلام لغوايتها وزئبقيتها إلا نادراً، وهما اللتان كانتا مزلقاً خطراً في العديد من التجليات الحداثية الروائية العربية.

لقد تلونت لغة رواية (البدد) في الغالب بما تقتضي طبيعة الشخصية أو الموقف أو الحدث. وبذلك تعددت اللغة بين ما يخص المثقفين والعوام، وبين العامية والفصحى، وتقطعت السيالة الوصفية بالحوار (مثلاً ص83-84، ص99-105، ص112-115). وقد أشرع التناص مستويات أخرى، من الأغنية الشعبية (الفلسطينية أو الروسية أو العراقية) إلى الحكاية الشعبية والشعر والأمثال والتوراة. ولعل ذلك كله قد وفّر للرواية -غالباً- التوازن فيما بين الشعر والسرد، في شعرنة السرد كما عبر ادوار الخراط. وربما كان ما تناثر في الرواية عن الكلام والحكاية، ذا دلالة هامة هنا، وأقربه ما جاء منذ البداية عن شظايا الكلام التي ترمم بها الرؤوس المنكسة الشرخ، أو الكلام المفتوح والمغلق في آن، أو إعلان سراب قدوم الحكاية في تابوت، ونقرأ: (التابوت يزدحم بالمرجان والثلج وألواح التوتياء، وفي القاع حنجرة لكلب، الكلب ينتحب، يعري نحيبه جنس البشر. تلتفت جموع جهة البحر، التابوت ينأى، أيد كثيرة تلوب، وصوت غائم لرضيع يصرخ).

لقد سبق لنعمة خالد أن جربت في شعرية القصة القصيرة عبر مجموعتها (وحشة الجسد). ولئن كانت في رواية (البدد) تستثمر بعض عناصر تلك التجربة، فهي تمضي إلى تجربة أخرى من إطلاق الأسئلة الضرورية الكاوية لنقد الذات في أفق الحداثة الروائية، وهذا ما ستحاول الفقرات التالية إضاءته.

ذاكرة البدد:

تقوم رواية (البدد) في ست حركات هي: (المقدمة أو الخاتمة- السفينة أو خبط البدايات- ذكريات خليل الحطيني- ذكريات سراب- خبط المخيم- السفينة

أو خبط النهايات). وتنتظم كل حركة في فقرات قصيرة غالباً، ومرقمة جميعاً، سوى فقرات (المقدمة أو الخاتمة) التي حملت هاته العنوانات (أو هم- أو هنّ - أو المخيم)، مضاعفةً بابتداء كل منها بـ (أو) احتمالية الحركة كلها كمقدمة أو كخاتمة، فالفقرة الأولى والثانية تخصّان مفرداً وجمعاً، أما الفقرة الثالثة فتحدد الاحتمالية بفضاء المخيم، وتسمي المرأة (بسراب)، وتطلق متوالية لا متناهية من البدايات، والنهايات، ما دامت المقدمة يمكن أن تكون خاتمة وبالعكس. وليست هذه المتوالية غير دم ينزّ ودروب مهتوكة وتجاعيد للمخيم وحدود صقيلة وحفر وأسلاك شائكة و (ثعالب) تبث عيونها في (جبل الحليب)، وحيث "الأعناق جذوع من خشب أصم، تنتقل الجذوع في الأزقة مثل الروائح الآسنة، تلهو بأعطيات الثعالب وتبتسم، والثعالب المتسيدة هي النديم والوسادة الطرية، الحلم والفصول، المسافات إلى أسرّة العشق" (ص11).

إثر ذلك يشتبك -وبجزافية أحياناً- حاضر السرد بالماضي في فضاء السفينة، ثم ينفرد الماضي في متوالية ذكريات سراب وخليل بين فضاء المخيم وفضاء موسكو، لينشب الماضي كحاضر في فضاء المخيم، وهنا تأتي الحركة الأطول في الرواية، ثم تكون العودة إلى السفينة وقد انتهت رحلتها ورمت بسراب في طريق العودة إلى فلسطين عبر صحراء سيناء. وللماضي إذن جلّ حركات الرواية، مستقلاً أو عبر الحاضر، محمولاً على الذاكرة ومتشظياً بها. لذلك تبدأ الرواية بهذه العبارات: (على نصف زمن أو على آخره تفتح درباً بلا مسافة. على نصف زمن أو على أوله يزخ الفضاء..). وبالعبارات المتمحورة على الزمن تبدأ الفقرة الثانية (ركضت خارج الزمن فتدافعوا راكضين) والفقرة الثالثة (الزمن ينفث ضباباً في المرايا). وفي هاتين الفقرتين نرى المرأة (سراب) تؤبد الزمن والزمن يتقيأ ظلالاً، كما نرى الثعالب تذرو النهارات والليالي وتتقفى الأمس والقادم. وما إن تنتقل الرواية من المقدمة (أو الخاتمة) حتى تعاجلنا بالصور الموجعة التي تستوطن الأسئلة، والأسئلة تصمّ. وسرعان ما يهتف (خليل الحطيني) على السفينة: (تبارك النسيان) مردداً ما دوّى في صدر المقدمة (أو الخاتمة) وما قفلها.

لكن النسيان لو أمكن لاستحالت الرواية. لذلك تنهمر على خليل ذكريات بحيرة طبرية وحب الدوم، كما تنهمر على سراب ذكريات استشهاد أبيها وهي في الثامنة. ومن هذه البدايات المبكرة تمضي كما يمضي خليل، كل في وحدته على السفينة، إلى ذكريات الدراسة في موسكو وشارع آربات والسكن الجامعي

ونصب بوشكين وبيت سلوى.

لقد جمعت المصادفة بين خليل وسراب على السفينة، هو مع زوجته نزيهة إلى باريس من أجل الطفل الموعود بالأنبوب، وهي إلى مصر من أجل العودة إلى فلسطين، ومن هذا اللقاء تتفجر الذاكرة والذكريات. هو يرى سراب تقذفه بين الذاكرة والبحر، فيهوي إلى زمن يكشفه لحظة فلحظة، وهي -حاملة الماجستير في الكيمياء والفنانة التشكيلية- ترسم على السفينة، تلقح الأضغاث بالحقائق والأرواح بالأجساد، تتقافز فوق الفكرة والطرق الحمقاء، جسداً مذعوراً يلملم حرائقه، عازمة أن تطهر الذاكرة من رجس الثعالب، لكن زمن الكواتم ثقيل، ولافكاك من تفكيكه لحظة لحظة ووشماً وشماً.

والأمر كذلك، تأتي ذكريات سراب وذكريات خليل، كل في حركة -فصل- مستقلة. فتعدد الأولى، بداية حكايتها مع محمود، مرة مع قراءة والديهما الفاتحة تكريساً لارتباط الوليدين، ومرة مع حكاية (فرط الرمان) مما كانت تحكيه (هندومة) للأطفال، ومرة مع مطعم وكالة الغوث، ومرة مع موسكو حيث يتابع الخطيبان الحبيبان دراستهما قبيل وأثناء حرب 1982 وبعيدها.

أما خليل الذي تورم بذاكرة ملأى بالصديد، فإنه ينشد البوح تطهيراً، وسنراه يستعيد في حركته – فصله- المستقلة كيف امتلأ بسراب في معرضها الفني في موسكو، وكيف مضى بصحبتها ومحمود وإياد إلى بيت سلوى القائدة الطلابية والكادر الفتحاوي، حيث ينشب الحوار- الشجار قبيل حرب 1982، فسلوى لا تشك في قدرة القيادة على الصمود، وتقرر أن لمن يستطيع تحسين شرطه أن يفعل، وتتساءل عما إذا كان قد كتب على القيادي الشقاء الدائم.

أما سراب فمتخوفة جراء التردي العميم، وخليل متضامن معها، على العكس من محمود المتيقن من عجز إسرائيل عن الاجتياح. وأما إياد فينشب الفضيحة الفلسطينية: (القائد ابن الشعب ما بقي فيه من الشعب شيء). (بنت القائد وأخو القائد وحبيبة القائد يدرسون في أمريكا ولندن وباريس، حتى لو كان المعدل بالعمى، والمنظمة هات يا دفع).

يبرز في استعادة سراب لزمن موسكو وقع مجازر صبرا وشاتيلا عليها وعلى محمود الذي يندفع إلى العودة، فيما تصر عليه أن يبقى. وحين تصرخ به: (هم بحاجة لعلمك، لافقاعات كاذبة) يصرخ بها (صار الفدائي فقاعات كاذبة؟)، وليس ذا بغرض سراب، لكنها المسافة بينهما تكشر منذ الآن، حتى إذا كانت العودة إلى مخيم عين الحلوة في صيدا، تضاعف التكشير حتى جعل الحبيبين عدوين.

وإثر هذه العودة، وفيما يستعيد خليل الحطيني من ذكريات، نراه -وقد غدا مهندساً- ينهار مثل البناء الذي يبنيه لحساب الحاج، ويقول: (قايضت العبق والفتنة ببعض من برزخ يضجّ بلغة أكرهت نفسي عليها. اللغة وارتني بين ثناياتها). إنه برزخ الحاج الذي زوّجه ابنته نزيهة وأغدق عليه المال وأمّنه من عقابيل انهيار البناء وقوّض فيه حبه لسراب، فما جدوى أن تلعلع في بداية الانهيار سخريته من الحاج (الله على سياسة وثورة بيقودها بصمجية وحملة أختام؟) وما جدوى أن تزلزل مصادفة السفينة ذلك البرزخ، وتطلق الذكريات؟

مخيم البـــدد:

فيما تتشابك الارتجاعات والاستعادات - وبجزافية أحياناً- مع بعضها أو مع حاضر السرد، عبر حركات الرواية الأربع، كما تقدم، فإنها تغدو أكبر انتظاماً، وتجعل الماضي زمناً وحيداً في الحركة الخامسة (خبط المخيم)، فيما يربو على نصف الرواية، أي فيما يربو على الحركات الخمس الأخرى.

ومركز الثقل إذن هو في زمن المخيم وبدد المخيم، منذ عودة الطلاب المبعوثين بعد حرب 1982، حيث أقام محمود وسراب معملاً للكيماويات بغية إنتاج المتفجرات والمساهمة في الكفاح ضد العدو الصهيوني. كما أقاما مع إياد ونعيم وسواهما النادي الثقافي. لكن محمود خائف مما آل إليه المخيم، وسراب نفسها تصف هذا المآل (سرقات ودعارة وسمسرة ع المكشوف. زلم لفلان وعيون لعلان. جوع وسخام وزبايل، مجارير مفتوحة، جرادين تسرح وتمرح، أكوام المارلبورو على رأس كل حارة مصفوفة أبراج، أبو سمير السكافي لا يشتغل غير بالدولار والاسترليني، أما السوري يفتح الله. جمعات ذكر لا يعلم إلا الله ما يجري فيها). بيد أن سراب متيقنة من نجاح النادي الثقافي، مهما يكن الخراب، بينما يعود محمود إلى موسكو ليحصل على الدكتوراة، بتدبير من عصام اللوح، القيادي العاشق لسراب، وبتواطؤ من محمود، كما سنرى.

تتناوب الساردة مع سراب على السرد الذي يعيّن صورة البدد السالفة في فضاء مخيم عين الحلوة الذي يتشظّى في فضاء صيدا وجبل الحليب وشاتيلا، وفي الفضاء اللبناني بخاصة والعربي بعامة. هكذا تأتي شخصيات أم سعد -أم سراب- وشقيقها سعد وزوج أمها أبي عارف والمغني نعيم وعفاف زوجة إياد والدكتورة مريم والولد القعيد أمجد ورمزي الحارس عند اللوح، واللوح والأفندي وذوي محمود والشيوعي اللبناني ريمون.

عبر تلك الشخصيات تتعيّن النزالات اليومية غير المتكافئة ونسوة المناديل وهامات الكوفيات التي ترفع على كواهل الأطفال أفواهاً تضج بلحم القتلى، كما يتعين الكمين في كل خطوة والضغينة التي تنبت خلف كل جدار والحب المضرج بالكراهية والعطش للدم وخمرة القاتل التي تمتزج بدم القتيل و...

من مفردات التعيّن يأتي مصرع امرأة في دوار الأميركان، وانخراط شقيق محمود في تنظيم (الأحباش)، وتعليم نعيم الغناء للأطفال، وثراء أهل محمود بفضل اللوح، وإلحاحهم على أهل سراب بفض خطوبة ابنهم من سراب. كما يأتي انقطاع رسائل محمود، وبيع أبي عارف للمخدرات، وهجوم رجال الشيخ (أبو جاد الله) على النادي الثقافي، واختطاف سعد، وصولاً إلى واحد من المفاصل أو واحدة من الذرى: رسالة محمود التي تبلغ سراب بقطع علاقتهما.

ها هنا تنعطف البوليسية بفجاجة بالرواية، فتوافق سراب على الزواج من اللوح مضمرةً الانتقام منه والقضاء عليه. وسنرى منذ العرس إلى عجز عصام عن افتراع بكارة سراب وإلى فلاحه بذلك إلى محاولة اغتيال إياد إلى إعادة افتتاح معمل الكيمياويات بفضل سيد عصام (الأفندي)... سنرى سراب تدبر الخطط وتحبك المؤامرات حتى تكشف المقبرة داخل الشريط الذي يسوّر بيتها – بيت عصام اللوح، بفضل الكلاب التي تنبش جثثاً قضى اللوح على أصحابها لحسابه أو لحساب الأفندي.

قبل هذه النهاية يعلن السرد حب إياد لسراب، وزواج محمود من سلوى، واستمالة سراب للأفندي، واختفاء شقيقها سعد لأنه أراد أن يتحول إلى (معلم)، وحب رمزي للدكتورة مريم. ومن المفاصل –الذرى هنا اكتشاف سراب لمتاجرة عصام بالمخدرات وجاسوسية الأفندي لإسرائيل.

وترى مريم بالمصادفة نبش الكلاب للمقبرة فيصرعها الحراس. وتُنقل سراب إلى بيت سري حيث يحقق الأفندي معها ويقتل عصام. لكن رمزي يعين سراب في الفرار بينما يتدافع الناس إلى جبل الحليب.

وهكذا انتهى خبط –بدد المخيم إلى جلاء العماء عن العيون وإلى نجاة (سراب) المخلّصة. وعلى الطريق سقط كثيرون، أحياء وأمواتاً، من محمود وسلوى إلى مريم إلى عصام، لكن الأفندي ظل واقفاً، وفي وقفته تشير الرواية إلى مرحلة تالية من الصراع والخبط، من البدد.

صحراء البدد أو العودة:

في الحركة –الفصل– الأخيرة من الرواية (السفينة أو خبط النهايات) ترى سراب الأفندي في التلفزيون، ونقرأ هجسها: (أنت يا أفندينا في رام الله وأنا في السفينة. عال. ما بقي بيني وبينك غير هذا البحر. أنت تنعت الإسرائيليين بالغطرسة وأنا بماذا أنعتك؟ فاوضْ عن نفسك يا أفندينا. ويلي عليك يا أم سعد. تعالي وشوفي مين حامي الحمى ومحصّل الحقوق؟).

لقد عاد الأفندي إذن إلى رام الله وبات يفاوض الإسرائيليين ويظهر في التلفزيون، بينما مضت النجاة بسراب إلى اليونان حيث أقامت سنة قبل أن تدبّر أمر عودتها على السفينة إلى الاسكندرية، ومنها إلى غزة، بعون من الصديق المصري عزت عبد الحميد.

لا يخفى ما في هجس سراب أعلاه من ترجيع لبعض الخطاب الفلسطيني العائد من الشتات أو المقيم، إزاء بعض السلطة الفلسطينية والمفاوضات. بيد أن الأهم من هذا الهجس والترجيع هو اختيار سراب للعودة وهي تصدح (على الأقل إن متّ أموت في أرضي).

يدبّر الصديق المصري عزت عبد الحميد بعونٍ من أحمد الفيومي دخول سراب إلى مصر. ثم يحاول تدبير دخولها إلى غزة عن طريق مكتب منظمة التحرير، فيخفق، فيحاول تدبير الدخول (تهريباً) عن طريق بدو سيناء. وعبر ذلك تأتي أطروحة الرواية الكبرى التالية، بعد أطروحتها الكبرى السابقة في هتك المآل الفلسطيني في الشتات، وبخاصة بعد حرب 1982. فعزت عبد الحميد يقول: (الدروب مغلقة يا سراب، ما دام أمثال الأفندي يحكمون ويرسمون ويتركون لاسرائيل أن تحدد من يدخل ومن يخرج).

لكن سراب تقول: (إنهم يهندسون كل شيء: البقاء، المنفى، المخيم، والوطن بطريقتهم. ما عاد لنا سوى أيام تحصينا، ولكن سأفتح الدرب حتى لو كان ذلك نهايتي). ويكمل عزت الأطروحة إذ يقول: (ست سراب: الحال من بعضه وين مارحت من البحر للبحر. كله بيتهندس وبيتدوزن حسب الطلب).

بهذا ترفع نعمة خالد البدد الفلسطيني إلى أسّه العربي. وبهذا وبما سبقه ترفع المواجهة في الشتات إلى أسّ العودة والمواجهة في الداخل. مهما يكن البدد هنا أو هناك. ومن أجل ذلك تدفع الكاتبة ببطلتها في مغامرة العودة اليائسة عبر الصحراء، بعون من الشيخ أبي عاطف وابنه. لكن حرس الحدود يعتقلون الابن،

ليلف التيه (سراب) وحدها: (ليس إلا صحراء ورمال تمتد ما امتد البصر)، فتنطوي على صدرها الذي تملؤه الخيبة، حتى ينطلق فجأة صوت عود يدندن من عمق الصحراء، ونقرأ في نهاية الرواية: (الصوت يشق الفضاء فتحث سراب الخطى في بحث مستميت عن الصوت، وستلحق بـه قبل أن تبتلعها الصحراء، وأصوات مرافقة ستترنم: يا ديرتي حمّلوا يا ديرتي شالوا).

***

والآن، إن عدنا إلى الحركة الأولى في الرواية (المقدمة أو الخاتمة) وقرأنا فيها نهاية أخرى، فسنرى النهايات تتعدد، تماماً كما جاء في حركة (السفينة أو خبط البدايات) حيث نقرأ: (مساحة الحلم مقفرة، وسراب ترتجل الهدوء، بينما تتمرأى البدايات والنهايات: مأساة حيناً وحيناً ملهاة).

بين المأساة والملهاة، بين التيه والعودة، يقوم البدد في فضاء سيناء، وهو الفضاء الذي يشير فيه بدو سيناء إلى آثار قدم مطبوعة على صخرة في دير سانت كاترين، ويعتقدون أنها أثر من زيارة النبي محمد (ص) لسيناء. وهذا الفضاء شهد أيضاً رحلة الأسرة المقدسة مريم وعيسى ويوسف النجار من فلسطين إلى مصر ومن مصر إلى فلسطين. وهذا الفضاء شهد أيضاً تيه بني إسرائيل قبل الاهتداء إلى فلسطين. إنه إذن الفضاء المقدس للديانات الثلاث، ولعل انتهاء رواية (البدد) إلى هذا الفضاء، على طريق العودة إلى فلسطين، أن يشظّي الدلالات، وينقض المأساة والملهاة، كما يؤكدهما، مضيفاً إلى نقد الرواية للذات ما لابد منه من أجل مستقبل وضيء، مهما ضؤلت الإضافة أو تضببت.

5- *مية الرحبي: فرات*

هي (فرات) وهو أيضاً (فرات) مجرداً من أل التعريف التي ألفنا. لقد بات للنهر اسم المرأة وللمرأة اسم النهر، كما عنونت مية الرحبي روايتها الأولى[20]، مبتدعة تعريباً آخر في لبوس التنكير، يترامى بين الفضاء الصحراوي (دير الزور) والمديني (دمشق)، كما يترامى بين منتصف الخمسينات ومنتصف الثمانينات، ابتداء بهذه العبارات: "تابعت بعينيها النهر من نافذة السيارة التي كانت تنهب الطريق المحاذية لضفته الغربية، متجهة إلى حلب. نظرت إليه بحنان. طوقتها الرابطة الخفية، تشدها إليه كالحبل السري ينقل من روح الأم إلى جنينها سرّ الحياة".

---

[20] دار الأهالي، دمشق، 1998.

وتتلو هذه البداية في سطر مستقلّ مضفور بالأقواس، صرخـة المـرأة: "أواه يا. فرات... أهذه لحظات وداع؟".

وكما تشي هذه البداية، سوف تسلم هذه الرواية قيادها للسـارد (ة)، مفسحة بين حين وحين للمونولوج في صرخة أو نجوى أو.. لكأنها بذلـك تـداري سـطوة السارد (ة) في الرواية التقليدية، فتلونها بحضور مباشر للشخصية الروائية. ولأن هذا الحضور يظل نزراً ومتباعداً- سوى في خاتمة الرواية- سنرى سبلاً أخـرى إلـى تقليم نتـوءات السـارد (ة)، عـبر الحـوار بيـن الشـخصيات، أو عـبر حمولـة السرد من خبايا الشخصيات ومن الحكايات الفرعية ونشاط المخيلة فـي الوصـف أو الأسـطرة، ممـا يخفـف مـن الوطـأة المعهـودة للتقليـدي فـي الروايـة، ويقـترب التقليدي بهذا من مآله في الرواية العربية في العقدين الأخـيرين، كصنـوٍ للتجربـة الحداثيـة، وحيـث بـات يحيـل (نقـاء) التقليديـة الروائيـة إلـى بدايـات ولّـت وعهـد مضـى، وإن كانت أصداؤه لا تزال تضجّ في بعض الأعمال التي غالباً مـا تكـون أول ما كتب أصحابها.

ومن المفارق هنا أن تكون مية الرحبي قد كتبت أولاً مجموعتها القصصيـة (امرأة متحررة للعـرض) بـنزوع حداثـي غـالب ومتمـيز، فيمـا جـاءت روايتهـا الأولى (فرات) ذات نزوع تقليدي غالب ومتميز أيضاً.

***

تستأثر مغادرة فرات لبلدتها بالصفحات الستين الأولـى، لتسـرد عـبر نـافذة السيارة -التي رأينا- ما انقضى، ولتقيم عالم دير الزور الذي يولّي ويرمي الفتـاة في بيت الزوجية والعاصمة.

هكذا تتدافـع وتنتظـم فـي آن ذكريـات الطفولـة، فنتعـرف إلـى الأب الحمّـال الفقير، والأم التي انبتّ نسبها إلى أبيها شيخ العشيرة، والمشيخة التي انتقلت إلـى الأعمام، والشيخة الحلبية التي ستؤازر أم فرات وتعلمّها الكثير.

وممّا وشم نشأة فرات سنرى بخاصـة حكايـات الجـدة عـن أصـل العشـيرة، وحكايـات الجـان، ومـوت الجـدّة، والخـروج إلـى بسـتان الـداوود، واختفـاء عبـد الوهـاب ابـن القصّـاب فـي العجـاج، وغـرق الشـقيق البكـر إبراهيـم فـي النهـر، وخروج الأم مع الجارة سمعة ليلاً إلى النهر نشداناً لحمل الجـارة، وانتحـار هـذه عند زواج زوجها ثانية، ورؤية فرات للجنية، والمعلمة الدمشقية سهام، والقـراءة في الروايات الغراميـة المسـتعارة مـن الصديقـات، وأصـداء الانقـلاب العسـكري

والانتخابات وقيام الوحدة السورية المصرية (1958) والإصلاح الزراعي وتمزيق الفلاحين لسندات التمليك توكيداً لارتباطهم بالشيخ والعشيرة، وصولاً إلى (ليلة المحيا) وحب فرات لعيد، وتزويجها قسراً للشرطي عمر، حيث نقرأ عشية السفر إلى دمشق وفي خاتمة هذا الشطر من الرواية "كنت بين الحلم واليقظة، وقد جثم على صدري كابوس، وأنا في لجة بحرٍ عميق، وسمكة كبيرة تنهش جسدي، ورائحة عفنة تملأ رأسي، وامتدت يد خفيةٌ كممت فمي ومنعتني من الصراخ، رأيتني بعدها جثة طافية على سطح الماء والنساء تزغردن من حولي، وقد تركت جزءاً من روحي في القاع، وفقدته إلى الأبد".

***

ربما كان الأوفى في هذا المونولوج المضفور بين قوسين -تمييزاً له عن السرد- أن ترى فرات نفسها في لجة نهر عميق، وليس بحراً قد تكون قرأت عنه في الروايات أو شاهدته بصحبة النساء في السينما في يومهنّ (الخميس)، فيما النهر هو الصنو الروائي لفرات، ومَنْ سكنها وسكنته من البداية حتى النهاية. ولست أشير إلى هذا إلا لكي أدلّل على أن للكلمة الواحدة في الرواية أهميتها كما في قصيدة موسقة أو (نثرية).

وبالعودة إلى فرات ليلة عرسها، سنرى ذلك الاغتصاب يصم حياتها الزوجية. وستصبر عليه كما ستقاومه وهي تنخرط في عالم الرواية الدمشقي الذي يرسم بداية ثانية للرواية منذ الصفحة (62). وقد تمثل ذلك العالم طوال سنين في البيت المشترك الذي أقامت فرات وزوجها في إحدى غرفه، وتوزعته الجارات: سميحة زوجة الموظف المسرّح بسبب الاختلاس، والتي تتعالى على فرات متدرعة بمدينيتها (شاميتها) -هناء التي لاتلد إلا البنات، وزوجها الذي يتفاقم هياجه جراء ذلك- حميدة الغبية التي يعمل زوجها عند تاجر شامي ثم يستقل بعربة لبيع الخضار- أم سعيد وولدها- وأولاً وأخيراً أم محمد الفلسطينية التي تدير البيت المشترك بصرامة، فيما زوجها مقيم في الغرفة يصلي، وأولادها يتعيشون في الخليج.

يرجّع هذا البيت صدى البيوت المماثلة التي شيدتها روايات سابقة كحل فني لتقديم شرائح اجتماعية ومقاطع من حيوات. لكن مية الرحبي تطبع البيت ببصمتها الخاصة عبر مارسمت من خصوصية كل شخصية، وعبر رصد تطور كل شخصية بالتقاطع مع سواها من سكان البيت أو من آخرين خارجه. ومن ذلك حكايات أم محمد التي تتابع تشكيل دخيلة فرات (ذكريات فلسطين -اليهود-

سندات البيت في يافا)، وميل فرات إلى سعيد المتخفّي في البيت خوفاً من الثأر، وخروجها إليه واصطياده لها ومقاومتها، كذلك ولادتها للبنات، وإصرار الزوج على ألا يعود في إجازة حتى تلد أيمن بعد خمس سنين.

على ندوب تلك السنين في شخصية فرات تمسح الإجازة بقدر ماتغدو كل ندبة علامة. وستبدأ إثر الإجازة مرحلة جديدة ينمو فيها حب فرات لدمشق التي كانت تلامسها من بعيد بصحبة زوجها. هكذا يتفاعل الماضي البعيد في دير الزور مع الماضي القريب في دمشق ليرسما التالي. وأول ذلك ما كان أثناء الإجازة من لوثة الجنون التي أصابت هناء، وإقامتها عند أهلها، ومن بعد موت أبي محمد، وصولاً إلى هزيمة 1967 التي تبدو مفصلاً آخر في السيرورة الروائية، إذ تموت أم محمد، وينطوي زوج هناء، وتعتزل سميحة الآخرين، وتؤوب حميدة وزوجها إلى حلب. أما عمر الذي تبوأ قبل الحرب منصباً واستمرأ الرشوة من أهل بلدته كي يحل مشاكلهم في العاصمة، وتعوّد العودة إلى البيت ثملاً يغتصب فرات، فيعود من الحرب كسيراً، لكن شروره تتضاعف حتى تدفع بفرات إلى إشهار مسدسه عليه، وانتزاع القسم منه على ألاّ يعود إلى ضربها أو ضرب بكرها (إيمان). لكن عمر سينكث، فتهرب فرات مع رضيعها إلى بيت التاجر (أبي زكي) عميد أبناء دير الزور في دمشق. ويصلح أبو زكي بين الزوجين، لكنهما من بعد سيناموان منفصلين: هو يتوسّد مسدسه، وهي تتوسّد السكين. وبالتوازي مع هذا يحلّ في البيت المشترك جيران جدد: رمضان الذي يؤدي الخدمة الإلزامية بصحبة عروسه عائشة، والأستاذ صفوت رسّام الكاريكاتير الذي ستفجر زيارات ضيوفه من المثقفين والمثقفات اعتراضات الجيران إلى حين. وإذ يحلّ الوئام سيكون لصفوت دوره في تنوير فرات - لنتذكر المعلمة سهام.

***

يستأثر كل ماتقدم بثلثي الرواية، فيما يبقى الثلث الأخير للمفصلين التاليين (حرب 1973 وحرب 1982) اللذين يمتد زمنهما الروائي ويصخبان بالأحداث والتطورات بقدر ما كان للمفاصل السابق من امتداد وحمولة. وبالطبع، سيكون جرّاء هذه القسمة المختلّة، قفز في الزمن ولهاث أحداث، فينتقل السرد بزواج حسان ولينا وإقامتهما في البيت العتيد، وبتطوع لينا وفرات في الدفاع المدني أثناء الحرب(1973)، وسيودع عمر أمواله عند أبي زكي الذي اشترى شقة لنورية، وتموت هناء في المصحّة، وتزور فرات البلدة البعيدة، وتفضح امرأة

لفرات صلة زوجها بأخرى فتتصدى للعشيقين، ويزوّج عمر إيمان بالإكراه من فكري الذي يعمل في الخليج، ويومض حبّ صفوان في سريرة فرات، لكن صفوان يلتحق بالمقاومة ويعود مهزوماً من حرب 1982، ويغادر البيت المشترك مع حسان ولينا، ويأتي السرطان على عمر، وتخوض فرات من أجل أمواله معركة مع أبي زكي الذي يعرض عليها الزواج، كما تخوض معركة مع ذويها الذين قرروا عودتها إلى الموطن الأصلي بعد الترمّل...

في هذه الغمرة، كما في الغمرة التي سبقت، تتمحور الرواية حول الشخصية المركزية (فرات)، مع عناية مركزة بالشخصيات الأخرى في الثلثين الأولين من الرواية، وعناية عجلى في الثلث الأخير. بيد أن الأهم هو ما رصدت الرواية من تحولات فرات، إذ تصلّب الأحداث قوامها، وتستقلّ به عن المشيئة الذكورية. ويوفّر الحل الفني في البيت المشترك كوى عديدة ومتفاوتة لرصد تحولات الشخصيات الأخرى. تماماً كما وفّر تمثيل الشخصيات لحالات فردية واجتماعية مختلفة، منها مقاطعة أهل حسان الأثرياء له بسبب زواجه من لينا، وعمل لينا واتهام عمر لها بالشيوعية، والبعد الثقافي والشبابي الذي مثله حسان ولينا ومن قبلهما صفوت، وتكرار حالة فرات مع ابنتها إيمان في الزواج الإلزامي من فكري، ونقض حالة فرات مع عائشة وزوجها الذي يقوده التهريب إلى السجن...

في الآن نفسه يتساءل المرء عن لجم لحظات هامة في تطوير شخصية فرات: أعني علاقتها بسعيد وبصفوت. فالطهرانية التي تسربلت بها فرات فوّتت عليها نمواً وتعقيداً وثراءً أكبر، لكأن الشعاع الذي انبثق في اليفاعة (حب عيد)، وانطفأ، قد أطفأ في فرات الروح والجسد، وتركها مثالاً للأرملة الأم التي تنشئ أسرتها خير نشأة، فتخلص إيمان من فكري، وتفتح مكتبة. وعلى هذا تنقفل الرواية فيما ابنها فريد يدرس ويتابع شغفه بالموسيقا، وفي ابنتها أمل تنتش بذرة الأم المقاومة.

أما الآخرون فيكفي أن نعدّ من نهاياتهم هجرة لينا وحسان إلى كندا. وأما النهر فيتلقف فرات وإيمان (الأم الأرملة والبنت المطلقة) في مونولوجاتهما الأخيرة، منطوياً على شيخوخته المبكرة كشيخوخة فرات، وغاسلاً لأدران الجسد والروح.

لقد عاد النهر إلى الرواية بعدما هجرته طويلاً في دمشق. ولعلها لو ظلت تفسح له كل حين، سواء في أوبات فرات إلى بلدتها، أو في الذاكرة، لكان إيقاع

آخر ينظم الفوران بالأحداث والشخصيات، ويمحض شـهادة الرواية علـى ثلاثـة عقود بما أغوت به البداية من دلالات ومن لعب المخيلة، ولكان إذن لاسم المـرأة -النهر والنهر- المرأة تعريف آخر، وتنكير آخر.

6- عزت القمحاوي: مدينة اللذة.

فـي العقدين الأخيرين بخاصـة، تواتـر وتـألق فعل العجـائبي فـي الروايـة العربية، كما تدلل روايات جمة ليوسف القعيد وإميل حبيبي وأحمد يوسـف داوود وجمال الغيطاني والطاهر وطار وصنع الله إبراهيم ومحمد شكري وسـواهم مـن المتقدمين، وكما تدلل أيضاً روايات كثيرين من اللاحقيـن مثـل سـليم مطـر كـامل وعلي عبد الله سعيد ومحمد ناجي و....

ومثل فعل العجائبي كان أيضاً فعل اللذة بما تعنيه من فعل الجسد، كما تدلـل روايات جمة لغالب هلسا وغادة السمان والزاوي أمين ورشيد بـو جـدرة وحيـدر حيـدر وواسـيني الأعـرج.. وبدرجـة أدنـى كـان فعـل اللـذة الروحيـة منفصلـة أو متصلة باللذة الجسدية، كما تدلل أغلب روايات جمال الغيطاني وإدوار الخراط.

ولقد تضافر بنسبة متواضعة أو أخرى فعل التراث السردي في الكثير مـن الروايات التي تواتر وتألق فيها فعل العجائبي وفعل اللذة، بيد أن تضافر الأفعـال الثلاثة بدرجة حاسمة في رواية واحدة ظل نادراً وربما مفقوداً حتى جاءت رواية عزت القمحاوي (مدينة اللذة)[21].

الفضـاء العجـائبي:

بضمير المخاطب تبدأ هذه الرواية فتلكز أحداً قد يكون فيما بعـد سـاردها أو كاتبها، لكنه دوماً أنت أو أنا. ومثـل الروايـة سـتبدأ المدينـة، بعـد ثلاثـة أيـام مـن وصولي أو وصولك، بالسـؤال عـن اسـم مـن وصـل وبلـده وغرضـه، لكنهـا لـن تنتظر جواباً، فيلوب سؤال من وصل: ما الذي يطفئ الروح ويؤجج الرغبات؟

لِمَ تسأل المدينة بعد ثلاثة أيام من الوصول، وليس بعد يومين أو أربعة؟ لِمَ يطبق صمت المدينة فينطق جنون من وصل وسئل وسأل؟

من أجل أي جواب، كما من أجل أي سؤال أو جواب سبقا أو يتلوان، علـى المرء أن يوطّن نفسه على غرائبية وعجائبية وخوارقية مدينة عـزت القمحـاوي:

---

[21] الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997.

إنه الفانتاستيك بأي معنى شئت، لا فرق بين مايستكنّ منه التراث وما يطلقه تودورف وكل من تبع من النقاد والروائيين، وبخاصة منهم الحداثيين العرب.

حسناً، فلنقطع مسيرة سبعين ميلاً، لتلوح مدينة اللذة بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخّ وسط بحر من الرمال، ولنبدأ بتقشير البيضة:

إنها مدينة العجائب التي تبدو الحقائق فيها أحياناً ظلالاً لحقائق أخرى. ومهما يكن من شأن الأصل أو الظل، فالحقيقة الوحيدة في هذه المدينة هي شراء الجسد بالمال.

لقد كانت ميادين المدينة مجرد خيام، أما الآن فها هي الصحراء ترطم روايةً والرواية ترطمنا لنرى ميدان المحيا أو سرّة الآلهة، أو أسواراً بللورية عالية متوجة بالذهب، أو بستان الرمان الذي يلهو فوق أشجاره آلاف الغلمان، أو بستان التفاح الذي تفتن تحته آلاف الغانيات العذراوات والمغنيات والموسيقيات، أو بستان الكروم الذي يتدافع (تحته أيضاً) آلاف الخصيان من خبراء التجميل والموازين. وسنرى في هذا الفضاء الروائي العجائبي قصوراً ومتاهة وملذة ومحلمة ومحرقة وحديقة واستراحة ولساناً يرفرف على علم المدينة ويتلوّن على حقائب الأطفال وزجاج السيارات و... وهكذا يتقد الوصف باتقاد المخيلة في إهاب لغوي هادئ أو محايد أو بارد.. ومن الوصف والتخييل إلى اللغة، يتواشج المكنون التراثي العجائبي والسردي بالراهن بشراً وقضايا وعناصر ولغات، كما سنرى.

الشخصية العجائبية:

أولاء هم: إلهة المدينة -وثنها وعرافها وكهانها وحاكمها وبنت حاكمها ووزيرها وعبيدها وخصيانها وعذراواتها وغلمانها وعاهراتها وعشاقها وسادتها وغزاتها. وليس أولاء وحدهم شخصيات المدينة، فهاهم أيضاً الجن الذين بنوا المدينة كما يؤكد بعض المعمرين. وهاهو أمير الجن الذي قال إنه بدأ ببناء (استراحة) المدينة سجناً للجن المتراخين في تنفيذ الأوامر، فكان البدء بالسجن الشيء الوحيد الذي يجمع بين مدينة شيدها الجن والمدن التي يشيدها البشر.

في هذا الغمر من الشخصيات تغلب النكرات التي يجعلها فعل ما، مهما كان صغيراً، معرفة روائية، فتنضاف إلى المعارف -الأبطال- صاحبة الفعل الأكبر. ومن الأخيرة ينهض الحاكم الأعظم من تاريخ المدينة، حين كانت مملكة تمتد من اللهيب إلى الجليد، والذي يهيء جيشاً عرمرماً من أجل ماعرف بمغامرة القبار.

يرتبط مزاج هذا الحاكم بمواضع النجوم وبصعود وهبوط الأسهم في البورصات العالمية، فيغدو الماضي راهناً، كما هو الشأن في صدّ الجيش العرمرم للغزاة الذين تعلموا من بعد أن يغزوا بعلب اللبان والبطاطس المحمرة والمياه الغازية وأفلام الجنس.

كذا تتداخل العجائبية التراثية بعجائبية الراهن، مثلما تتداخل عجائبية الفضاء الروائي بعجائبية الشخصية الروائية. ففي حديقة قصر ذلك الحاكم سراديب لإنتاج وتربية الغلمان الذين قد يكونون أولاد بغايا، أو ممن وهبهم ذووهم لإلهة اللذة قرباناً وتقرباً، أو ممن انتزعهم اللصوص في المدن البعيدة من أمهاتهم فحملهم التجار إلى مدينة اللذة.

إلى الحاكم الذي يتجدد في تاريخ هذه المدينة مثل فضائها وأي من معارفها ونكراتها، سنرى العراف الذي تنبأ للحاكم بولادة العشق في قلبين لرجل وامرأة سيزيلان عرش الحاكم، ليقوم عرش الحب. ولدرء ذلك يبني الحاكم (المتاهة) التي (قد) تكون مدينة العشق، حيث لجأ الوزير بعد غضب الحاكم عليه. أما العراف فيبني بأمر الحاكم مدينة العشاق إثر نشوب العشق في روح وجسد ابنته. والعراف يعرّف العشق بأنه وهم مريح وشعور يولد في اثنين فيصيرا واحداً.

أما ابنة الحاكم فتقول إن روحها لم تخلق لهذا الجسد، وجسدها لم يخلق لهذه المدينة. وهاهو أخيراً –وليس آخراً– الظعبيد الذي يسوط الظلال– فالناس ظلال– في سعيها إلى الثروة واللذة، ويشيخ في آخر النهار ويغدو ظلاً.

اللذة كسردية روائية:

بقدر مايحفل تراثنا قبل الإسلام وبعده بالمبدعات التي تحتفي بالجسد ولذّاته، فإن هذا التراث يحفل أيضاً بتحريم تلك المبدعات، فصلاً بين الروح والجسد. هكذا يحقّر أبو بكر الرازي لذات الحسّ، وينعت ابن سينا اللذات بمحقرات الأشياء، ويتكاثر السابقون واللاحقون من فلاسفة وعلماء أديان وأخلاق وصوفيين، ليرث الراهن صراع وفصام التحريم والتحليل عبر السلوك والمبدعات والرقابة المجتمعية والمؤسسية.

من أجل هذا الصراع جمعتُ ولازلت أجمع من البطاقات، ومنها ما أفادني بخاصة حين كتبت فصل (الأدب والحرام) في كتاب (فتنة السرد والنقد) أو حين كتبت بعده رواية (أطياف العرش) أو حين كتبت بعدها رواية (مجاز العشق). ومن البطاقات ماينتظر قراءة أو كتابة كالتي أحاول في رواية عزت القمحاوي

(مدينة اللذة)، على وقع أسئلة تالية أو أولى يطلقها ماكتب -مثلاً- علي حرب في (نصوص عربية عن اللذة) أو ماكتب عبد الوهاب المسيري (أنوثة وذكورة اللغة) أو ماكتب سواهما. فهل يعبر الاهتمام بالجسد والجنس عن جمالية ما؟ كيف تتعانق التجربة الجمالية والتجربة الجنسية؟ هل الجسد مجاز لعصر الحداثة والجنس مجاز لعصر ما بعد الحداثة؟ هل اللذة الروحية قوام الرؤية الإسلامية للإنسان؟

من أمس بعيد إلى غد قد يكون أبعد إلى راهن مشبوح بينهما، تنطوي الأسئلة في رواية، والرواية تطوينا كما تطوي كاتبها والزمن والمكان بين تراث ومعاصرة عربيين وكونيين، بين لعب وعقل، بين مخيلة وواقع، بين روح وجسد، ثم يطبق صمت، أي ينطق، فإذا للجنس في (مدينة اللذة) تماثيل لا مرئية، والبشر مجبولون على ممارسة اللذة، يمتلكون نسخاً متعددة من الأجساد، والأجساد تنطفئ ثم تتخلق من رمادها، والنساء يحملن ولا يلدن، والأطفال ينبتون من الأرض التي يرويها ماء مقدس.

وكما يليق بالسردية التراثية- الراهنة العجائبية المكتوبة والشفوية، من كلكامش إلى ألف ليلة وليلة إلى مايمور الآن في سريرة امرئ أن يتندر به، ليس ثمة يقين في المسرود، لذلك توالي رواية (مدينة اللذة) أسلوب الاحتمال العتيد، والواقعة المسرودة (بناء قصر الحاكم أو بناء المدينة أو مغامرة القبار، أو الطعبيد أو المخاضة أو...) تتقلب إذ نقرأ: (يقول أعضاء من جميعة حقوق الإنسان معنية بالدفاع عن المرأة مناينقض مايقوله المدافعون عن الرجل..) أو (ومن بين أكثر الروايات رواجاً حول تاريخ المدينة ماجاء في الأثر..) أو (يقال) أو (وقد تمكن مراسل شبكة تيلفزيونية من التسلل إلى المدينة فنقل..). ولذلك أيضاً تتبلبل الروايات في قصة المتاهة، ولايحظى تاريخ (المدينة الصدى) بالاهتمام الذي يحظى به تاريخ المدينة الحقيقية -أي مدبنة اللذة- فالقليل المتاح عن المدينة الصدى يرد عرضاً وبإشارات غامضة في بعض حكايات تاريخ المدينة الحقيقية، وهو ماينشئ المدينة الصدى على صفحة الرمل من نوع من البشر لايكفّ عن الركض والثرثرة حالماً بثروة السادة ولذة العبيد... وتلك قصة العشاق أيضاً، تقرأها في المنشورات السرية المدسوسة في كوات المراحيض العامة ومقاعد الحدائق وشبابيك الصرف الآلي، وستقرأ العديد من الشروح والحواشي. أما قصة بناء قصر الملذة فمدونة على جدران أسواره.

هي إذن احتمالات لحكاية، وتقليب لقصة، لذلك نقرأ كل حين: (نقول

القصة) أو (تقول الحكاية)، فتتعدد الروايات وتشتبك وتظل فاغرة تنادي الكتابة والمخيلة، تنادي التراث والراهن، تنادي الزمن والمكان، وتجعل للنداء هذه العلامة: رقم (7) بكل مايذخر به في مخزون الذاكرة الشعبية وفي مخزون الكتابة من عهد الألواح إلى عهد الكومبيوتر.

لقد كانت المدينة تسعد باستقبال وثنها (إلهة اللذة) في حوليتها السبعية التي تقام كل سبعة أيام أوسبعة أشهر أوسبعين أوسبعماية أوسبعين ألف سنة: "هكذا لبثت سبعين ألف سنة تتأمل جسدها حوشيّ الجمال." وهكذا تتحرك من اختارها الحاكم، يتقدمها سبعماية من الخصيان، وسبعماية من العذراوات، ويسبقها سبعماية من الغلمان، ويحمل ذيل ثوبها وصيفاتها السبع الرئيسات. هكذا تضم الأسوار سبعة آلاف من المزاغل فيها كهنة متيقظون مع صقورهم، وبتعاويذهم يدرأون الخطر عن المدينة.

في هذه المدينة المنذورة للذة بفعل روح شيطان، كما يقول عرافها، يمد وثنها –إلهة اللذة– حبائل السحر للغرباء من خلال شبكات المعلومات الدولية ومراسلي الصحف ووكالات الأنباء، وتتشظّى اللذة في لذات، واحدة للأذن إذ ينقلب الإنسان أذناً، وأخرى وثالثة وعاشرة لكل مايخطر بالبال في هستيريا المحلمة والمثلية والأحادية وسواها، مما يجعل لذة المدينة ظمأً لايرتوي واحتراقاً لا يبرد: إنها العذاب.

فلنمعن النظر الآن في هذه السردية الروائية للذة: كيف تصدم هستريا اللذة بعذاباتها، وكيف تقوض عرش اللذة لينهض عرش الحب، وكيف ترمي بالتراث الأيروتيكي من السيوطي إلى الجاحظ إلى التيفاشي إلى النفزاوي إلى الأصفهاني إلى... في فضاء هو مدينتي أومدينتك أو مدينتا في يومنا، حيث تندغم الأسطورة بالواقع في كيان الفرد والجماعة، في الجسد والروح، في رواية –كتابة.

7– *أنيسة عبود: النعنع البري*

باليسير من التهجين ببعض المفردات والصيغ العامية، وباليسير من التناص مع المثل الشعبي ومع الشعر (للشخصية الروائية: علي) ومع الخبر والنادرة من التراث، تكتفي أنيسة عبود في روايتها الأولى (النعنع البري)[22]، مؤثرة تقنية أخرى تقوم على توليد الحكاية، وملاعبة الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)، والضمائر الثلاثة، وتوظيف شخصية الراوي في الرواية. ويجري

---

[22] منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1997.

ذلك في فورة مخيلة خصيبة، ولغة تظل متعالقة بما عرفت به من قبل الكتابة الشعرية والقصصية للكاتبة.

هكذا ينهض عالم الرواية في فضاء يترامى بين قريتي الشخصيتين الرئيستين علي وعليا، وبين مدينتي جابالا ولاوديسا (جبلة واللاذقية) وبين البحر والصحراء والجولان وباريس ونهر السن، فضلاً عن الأمداء التي تتداح فيها الأساطير البابلية والكنعانية الوفيرة، وتكتفي الرواية باليسير من الوصف المؤثث للفضاء، وهو وصف خارجي غالباً، معولةً على امتلاء الفضاء بالشخصية وبالحكي. وهنا أشير -استطراداً- إلى أن تسمية اللاذقية وجبلة بجابالا ولاوديسا تبدو من قبل التزيد الأسطوري، فضلاً عن الارتباك الذي يتأتى من تسمية اللاذقية بلاوديسا ولادويسا ولاواديسا، ولعله من قبيل الخطأ الطباعي الذي يربك بوفرته الفضاء الطباعي (الموضوعي) للرواية، مثله مثل جزافية علامات الترقيم أحياناً كثيرة.

الشخصية:

تتمحور الرواية حول شخصية (عليا) أولاً، ومن بعد حول شخصية (علي). فمن دفق ذكرياتهما، وبعلاقتهما، تقوم الشخصيات الأخرى والأحداث والحكايات والدلالات. وإذا كانت الشخصية الروائية بعامة في هذه الرواية ذات كثافة سيكولوجية، فهذه الكثافة هي بخاصة سمة علي وعليا، تجمعهما مثل مشابهة الاسمين ومثل النشأة في الفضاء الريفي والمديني نفسه، ومثل الوظيفة الروائية لهما، وسوى ذلك مما يثير أحياناً الاشتباه بوحدتهما وانقسامهما كفكرة، على الرغم من جسدي الذكر والأنثى، كما سنرى.

ونبدأ بعليا التي تعمل أستاذة جامعية في حلب إثر عودتها من التخصص في باريس. فعلي يراها امرأة من نور، امرأة من شوك، امرأة من ورد ونار، أطيافاً، ألف طيف وطيف، امرأة واحدة تختصر كل النساء التي عرفهن، منديل أمه الضائع، امرأة خبرت الغرب، وأدركت أقنعة الشرق، تبحث عن رجل يصنعها، وليس عمن تعيش معه اللذة العابرة أو الخالدة. وإذا كان لعلي العاشق أن يخاطبها: "لا أستطيع أن أراك مثل أي امرأة عادية"، فزميلته في الجريدة (سلوى) تصفها له: امرأة مختلفة، خبيثة وذكية وطيبة.

في المركز الثقافي، حيث حاضرت عليا عن ماندل وعلاقته بداروين، تقدح شرارة الحب بينها وبين علي الذي سيتمنى لو أن ماندل بحث عملية التهجين بين

النباتات والإنسان أو بين الإنسان والحيوان، وسيرى علي أن الهجن الحديثة تعزز نظرية عليا في التحول من كيان إلى كيان (التقمص والمسخ) مما يتصل بوحدة الوجود وبالخلود والزمن. لكن ذلك ليس نظرية عليا، بل حياتها –حكايتها، وإذا كان علي يتردد في البداية بتصديق ماورائيات عليا وحكاياتها عن أجيالها السابقة وعن تقمصات سواها، فهو سيؤخذ بذلك، وسيمعن فيه حد الفجاجة المعهودة في التوحيد بين المرأة والأرض أو المدينة أو الوطن، كأن يرى في أسماء قرى ديروتان، أو عين شقاق أو سيانو أوفريشات، أو الفوار أو تل سوكاس– من ريف جبلة– أسماء لعليا، أويرى فيها جابالا ولاوديسا.

بالنسبة لعليا ليس الاسم أكثر من قناع متعارف عليه بين الناس، كما هو الجسد قناع متعارف عليه بين الأرواح، والاسم أيضاً لعنة كالجسد، لذلك تتمنى "لو أنني الآن أقشر اسمي عن جسدي كما يقشر الجسد عن الروح" فيكون التراب هو الاسم الأكمل، الاسم الحق، التعيين، الاسم الذي يحقق المساواة والعدالة. وسنتابع في الفقرة التالية هذا البعد في شخصية –حكاية عليا، والذي قد يشي بصوفية ما، لكن عليا الحلولية هي أيضاً وأولاً امرأة في هذا المجتمع منذ خمسيناته إلى تسعيناته.

أما علي فهو شاعر كبير وموظف في جريدة تملكها الدولة كسائر الصحف، وهو يبدو مريضاً نفسياً بامتياز. إنه الطفل الذي لايكبر ولايرى أمه تشيخ. وكلما غادرته النساء امتلكه الحنين إلى أمه التي كانت تحب النعنع البري، مثل ليلى التي كانت زوجته وغرقت في البحر، فعاف بعدها النساء حتى جاءت عليا. ولأنه نشأ يتيماً تتملكه الحاجة إلى الأب، وستتملك هذه الحاجة عليا أيضاً في النهاية. وهكذا يعاني التثبيت عند الأم (ليلى) وفقدان الأب، كما يبدو (وجودياً) بامتياز فيما يعاني من غربة ووحدة: "أنا وحيد ياسامح، وحيد والعالم مكتظ.. وحيد لأن الزمن لايقبلني. أنا خارج هذه اللعبة الحالية.. لعبة النظام العالمي الجديد". لكنه يجرّم نفسه. وتجمع الطهرانية المرضية بين علي وعليا (وسامح أيضاً). فعندما ينادي المعيدة الجميلة –ناسياً هو أو الكتابة أن عليا أستاذة: ص33– تعلن أنها تخضع للعقل وتكره الخضوع للرغبات. وفيما تعلن لسامح أنها الآن تحب بعقلها، وأن الزواج عندها ربح وخسارة، وأنها تحتاج رجلاً يسند مخاوفها وأنوثتها، نراها لاتنشد من علي غير اتحاد روحيهما. وعليا التي توجع المجتمع بضربات التخلف والتحرر تطلب من علي وعداً بألا يخونها. وسنرى سامح الذي يعلن لها حبه في ختام الرواية، يعلن أيضاً أنه بعد زواجه من سلمى

النهري أحس أنه يخون عليا مع زوجته، وتمنى أن يخونها ليتخلص منها، وقرر ألا يخونها فطلق زوجته. أما علي فقد أحب ليلى وتزوجها، وهي المرأة الوحيدة التي دخلت حياته ولم تخرج. وهي -كما رأينا عليا- كل النساء اللواتي مررن به. وقد عاش علي لاينساق وراء جسد المرأة إلا إذا أحبها، فالحب شيء آخر، ولجسد الحبيب رائحة خاصة لا توجد عند جسد عابر. وعلي لم يحب بعد ليلى سوى عليا متدرعاً برجولته كما لقنه العم صالح (والد ليلى): الرجولة أن تتحكم بأهوائك. وهذا الرجل -علي- لايخون ليلى على الرغم من أن زميلته سلوى تقتحم عليه غرفته كجارته، فهو بكل نرجسية المشتهى كعليا، وهو الذي أخصته الطهرانية المرضية كعليا وكسامح، فليس عجباً أن يستأثر بهؤلاء المثقفين المتحررين حديث الخيانة وعلة الخصاء، كما أنه ليس عجباً أن يكون سامح طبيباً نفسياً، وأن يعتل نفسياً مثل علي وعليا.

التحول:

يلح علي في بداية هذه الفقرة التنويه بالامتياز الذي حققته رواية سليم مطر كامل (امرأة القارورة) في لعبة التقمص والأسطورة وترهين ذلك وفاءً بأبعاد التحول جميعاً. وبالعودة إلى (النعنع البري) نرى عليا تستذكر أن أمها كانت تؤكد أمام نساء القرية بأنها (رأتني في المناجم أجيء إليها عبر البحر كطيف غمامة). ولن تفتأ عليا تردد أنها المرأة القادمة من صوب البحر، وأنها أطياف تتبدل وتأخذ أشكالها الجديدة مع الأزمنة الجديدة. ومنذ البداية، حيث تتخلف عن الاحتفال برأس السنة مع علي وتكون المهاتفة الطويلة المصطنعة بينهما، تؤكد عليا المسخ والتقمص مما تؤمن به أمها أيضاً. فالأم ترجو أن يخلقها اللّه في الجيل القادم متعلمة. وتسرد عليا حكاية ابن أبي عادل -الأب مات في حرب 1948- الذي تردد القرية أن اللّه مسخه كلباً أو ذئباً. لقد أعلم الأب في المنام محمد برهوم الذي أصاب الذئب، أن الذئب هو الابن الممسوخ جزاءً من مزار القرية على تعريته لنساء القرية في خياله. ولايفوت الساردة أن تسوق على لسان محمد برهوم أن ذئاباً كثيرة تعيش بيننا، وعلينا أن نستخدم حكمتنا كي نتعايش معها دون أن تؤذينا. وهذا ماستكرره عليا أيضاً، كما ستسرد قصة العجوز أم سلمان التي نطحها الثور: لقد أعلم الثور في المنام أبا سلمان أنه كان في جيل - قميص مضى بهجت الزيتون زوج أم سلمان، وأنه كان سيزهق روحها "وليمسخني اللّه أكثر".

وتتوالى حكايات المسخ والتقمص طوال الرواية، فعليا نفسها تقول إنها سُحرت إلى سمكة، وأن جابالا -في نهاية الرواية- تصوغ حكاية جديدة عن امرأة قادمة من صوب البحر تسحر الرجال وتحولهم إلى ذئاب، ثم تقتلهم. وأبو بقعة بائع الكعك عند المدرسة الذي اعتدى على الخرساء قد تحول إلى وحش. والزعيم الذي اعتدى على خراف المزار بات يثغو كخروف...

على هذا النحو تتعدد عليا: إنها عشتار ومريم وخديجة وفاطمة وبلقيس وأي اسم تشاء. إنها ملكة عبر أزمنة، لكنهم يحاولون سرقة تاجها، كما تقول لعلي، وتردف: "ربما أزمنة أخرى أو امرأة أخرى غيري دخلت ثيابي عنوة وتقمصتني" إنها أطيافها الأخرى وظلالها الأخرى ونساء كثيرات، امرأة تجمع الأزمنة، ولها آباء كثيرون، لذلك تندفع وهي طفلة إلى رجل عابر منادية: أبي، وتندفع وهي أستاذة جامعية إلى رجل عابر تسأل عن هدى التي كانت ابنتها حين كانت هي ماري وكان الرجل العابر زوجها.

وإذا يسألها الرجل: "أتدعين أنك تتقمصين امرأة أخرى "تؤكد: "أنا لاأدعي، بل هي الحقيقة"، وستردف أن الكون لغز والتقمصات موجودة، وأن للإنسان ذاكرات عديدة، وقد تختلط التعاريج -عين المفردة التي يؤثرها علي- فتضيع الأزمنة والأمكنة، وأنها مصابة بلعنة الأجداد، فمنذ عودتها من باريس تعارك الماورائيات، والماضي الذي كاد يصير الحاضر في مدينة توحد الأزمنة.

أما علي فيدفعه التأزم إلى الاختلاط والهذيان، ليقارب مارأينا من دعاوى عليا التي تريدنا أن نصدقها لأن عجائب الحياة كثيرة.

وفيما تبدع الرواية في تصوير قسط علي من ذلك، تغلب على قسط عليا الشعارية، سوى قصة قميص السفر برلك وتسمية نهر الشحادة. هكذا يتوهم علي أنه قتل جارته (الميتة) أم رافع التي قتلها ابنها رعد. وبين التوهم أنه رعد والإنكار يلاقي رافع الذي استشهد في حرب حزيران، فالشهداء يقومون كما كتب الطاهر وطار منذ سنين.

يعود الشهيد رافع لأن وجوده ميتاً بات بلا معنى "ليمت آخر بدلاً مني". وإذا كانت عودته احتجاجاً على معاهدة وادي عربة فأمه تريده أن يبقى ميتاً. وبعض الأبطال من شهداء فلسطين يعودون رافضين الأوسمة التي منحت لهم بعد أن تم السلام العادل الشامل، وأم رافع تخرج إلى علي ليلاً وتسأله عن ابنها الشهيد. وابنها التاجر رعد قد مسخ كما يقول جار لعلي. وعلي مسكون بهذه العائلة، ولايعرف مايدعوه إلى نفي هذه الخوارق، وهو يمر بالمقبرة كل يوم،

ويشعر بالألفة مع الأموات، ولا يعرف سبباً للخوف ممن يعود منهم. أما الدكتور سامح فيشخص حالة علي: "هذه الوجوه التي تسكنك ما هي إلا ظلال لشخصيات تحبها أو تكرهها.. شخصيات سبق وعرفتها. عليك أن تعرف وجوهاً أخرى بحيث تطردها متى تشاء، لا أن ترسخ في ذاكرتك وتسجنك".

إلى ذلك تتألق حكاية هدبا -خالة علي- كما تألقت حكاية نهر الشحادة في قسط عليا. فقد زوج الأب الفقير ابنته في الخامسة عشرة من الأمير الذي قضم ثديها في يومها الأول -لنتذكرْ ما قال نزار قباني في ذلك - وبنى لأبيها قصراً، وصار الأب باشا ثم مزاراً بعد وفاته. لكن هدبا هربت وتاهت في الصحراء ثم عادت إلى (سيانو) لتقتل أباها أي جد علي -وليس جد هدبا كما تاهت ذاكرة الكتابة ص 67- ولتتوحد في عين علي بعليا، فهدبا أيضاً امرأة من ظل وضوء، وعلي لايعرف إن كانت حقيقة أم خيالاً.

بالإضافة إلى مامضى تشتغل الرواية على معنيين آخرين للتحول، أولهما يتصل بالأسطورة والتاريخ القديم، والآخر بالراهن. فالرواية تصدعنا بالجذور الممتدة من بعل إلى سلوقس إلى عبادة بن الصامت الأنصاري إلى زييل ابنة أرواد إلى عنت أخت بعل إلى مردوك وجوبيتر ويم وموت وهيرا وعريب ونقمد وتشوب وتلبينو وأرتميس وهدد... فتكتفي مرة بالإشارة، وتثقل مراراً بالشرح، فيبدو الأمر غالباً تزويقاً أو استعراضاً، ويندر أن ينسرب في النسيج السردي للرواية أو في النسيج الروحي والفكري للشخصية.

أما البعد الثالث للتحول فيتصل بالراهن الروائي والمرجعي، وفيه تتأثر مفردات الحياة اليومية، وبخاصة الثقافي والسياسي منها. فالشخصيات الفاعلة ها هنا مثقفة. أما من ينتسب إلى غير هذه الدائرة فحضوره محدود مرهون بحضور المثقف أو المثقفة (أم عارف مثلاً).

لقد وقعت عليا منذ عادت من باريس في دوامات الكآبة والحيرة والانشطار، فالغرب كما تقول نزع أفكارها ونزع أفكار سعاد، بينما علي الذي عرف أوروبا قليلاً نزعت الكتب أفكاره. وفي الجامعة تواجه عليا الفساد، فإذا كانت قد رفضت الخضوع لضغوط زعرور باشا والإدارة، ولم تتراجع عن ضبطها لمخالفة سوزان بنت زعرور باشا، فقد عوقبت بالنقل إلى إدارة أخرى، حيث لاعمل لها. وها هي زميلتها القديمة رندة تغدو راعية الأدب والثقافة في المدينة، بفضل زوجها منصور باشا. وها هي أيضاً سحر صاحبة المرسيدس تتهيأ لنيل الدكتوراه في التاريخ بفضل زوجها بهجت..

إنه الفساد العميم في هذا الزمن، والذي يجعل من اختار القرية هرباً من فساد المدينة -الشاعر حسن- يحل محل صديقه علي في وظيفته في الجريدة، ويبيع نفسه وشعره كما هو الشاعر عدنان، فالسقوط عميم، وبخاصة سقوط المثقف. وسيدفع هذا الفساد بسعاد إلى العودة إلى باريس، كما سيدفع بسامي -تلميذ عليا العاشق- إلى التجارة الدولية، وبعلي إلى القرية قبل أن يختفي ليظهر باسمه ديوان ينقض ماكان. ومثل علي ستلجأ عليا إلى القرية، لكنها لاتقدر على المتابعة، فتعود إلى المدينة، وتبادل علياً بدور المريض النفسي قبل أن تختفي.

وسط هذا الكلح، بالكاد يتلامح بصيص، كما في خليل، عاشق عليا الجديد وزميلها في الدائرة التي نقلت إليها من الجامعة. وباختصار فالكل -كما تقول عليا- يريد أن يتحول إلى تاجر، فمن يزرع إذن؟ من يعمل في مراكز البحث العلمي؟ إنه تحول الفساد، لكن عليا التي هربت إلى القرية وعانت فيها غربة جديدة، تنكر أن تكون الظروف المعيشة قد تغيرت كثيراً -ولا الظروف الحياتية كما سترادف بمجانية الترادف- وبالمقابل ستعبر لسامح بعد قليل عن صدمتها "يبدو أن كل المفاهيم تبدلت مع تبدل العلاقات الاقتصادية والمفاهيم العقائدية" فكيف يتأتى هذا التناقض؟

إزاء ذلك تشخص عليا في نفسها والمثقفين الآخرين جيل الحلم والأمل الذي ورث الخراب ويدفع الثمن الآن. وتشخص سعاد: نحن جيل الضياع، وتوالي عليا: الجيل الذي لايفرق بين العصا والتصفيق، ثم تمضي بهذا التشخيص المعهود إلى غايته، فترسم نفسها -في رسالة الوداع التي تكتبها لسعاد- كضحية خذلها الجميع، وخسرت كل شيء، وفقدت أطيافها وقرائنها التي كانت تسميها من جيل إلى جيل. ولقد أتى هذا البعد الثالث للتحول -الراهن- على البعدين الآخرين، فغابت عليا أخيراً.

غياب عليا أوقع سامح في الهلوسة، مبادلاً علي وعليا بدور المريض النفسي، فانزوى حتى خرج علي من المعتقل- وهو إذن لم يبع نفسه ولم ينقض ماكانه- وتنقفل الرواية بمضيّ علي خلف امرأة، وخلفها سامح، إلى القرية، فيما اجتمع الآخرون يرقبون شعلة تتأجج في الأفق: أتراها عليا التي ستظل تبحث عن علي ويظل يبحث عنها، كلما التقيا افترقا؟

***

يبقى السؤال معلقاً، بينما تكرس الرواية العودة إلى القرية (الريف- الطبيعة) خياراً بديلاً ووحيداً. وفي الوصول إلى هذا الخيار ستبدي الرواية وتعيد

في الحرب والسلام والجذور الواحدة للبداية البشرية وعصر الانهيارات. وستتنبأ (العرافة الساحرة عليا) بالوبال القادم، كما تتنبأ بوقوع الرجل القادم من الأعالي (الجبل) في هوى المرأة القادمة من البحر، حيث يتبدد سر المرأة في أولاد كثيرين يحاربون أعور المدينة، فحفيده.

الأرض ضيقة إذن والرؤية ضيقة، كما يقول العم صالح لعلي متفاصحاً ومدلاً بذاكرته المذهلة المستقبلية، كما يصفها علي الذي يريد أن يطرد الشعب الماضوي لينطلق إلى أمام وليعيش الآن. ومع ذلك نراه حين تقترح عليا أن ندع الماضي ونبدأ من الحاضر، يتساءل: هل نحن أبناء اللحظة؟.

هذا الاختلاف بين علي وعليا –وسواه وهو يسير– يظل محكوماً بما يوحد بينهما، والأحرى أن نقول إن علامات علي الفارقة كشخصية روائية تندغم في علامات عليا، حتى يكاد أن يكون قناة قول لعليا، كما تكاد هي –وبالتالي هو– أن تكون قناة حكي واستذكار وأفكار، على العكس مما توفر الشخصيات الثانوية كسعاد وسامح، بل وأم عارف.

ولعل المفارقة الكبرى أن ذلك وسواه، سواء أذكرناه أم فاتنا، مما قد يكون شوش على الرواية، لم ينل من ألقها. وكما هو معروف، فالرواية بعامة تبقى مقبرة الفرص الضائعة. وكلما كبرت الرواية –بالتأكيد ليس الحجم بالمعنيّ– كلما كبرت فرصها الضائعة. وقد دللت أنيسة عبود بامتياز، في روايتها الأولى على ذلك. وكالعهد بها في شعرها وقصصها صاغت في (النعنع البري) عالماً معلوماً ومجهولاً، تتعانق فيه الأساطير والحقائق، كما يتفجر الواقع والخيال، لتمضي الكتابة والقراءة، مثل البشر، على درب الجلجلة الشخصية العميمة، الفاجعة والمحتومة، والبهية الواعدة أيضاً.

***

"سنحتفل معاً"

بهذه العبارة المفردة في السطر الأول من (النعنع البري) تبدأ أنيسة عبود روايتها. و..يطول بنا الانتظار قبل أن ندرك أن الراوية (عليا) تعني احتفال رأس السنة مع (علي). لكن إدراك ذلك سيظل ملتبساً باحتفال آخر –احتفالية بالأحرى– ندعونا إليه: إنه الرواية بماهي كتابة وقراءة.

عن الاحتفال الأول تتخلف عليا، وعلي ينتظر، فيما يشرع الاحتفال الآخر: احتفالية المسرودات –بخاصة: الذاكرية والحكائية– في الأزمنة الثلاثة: الماضي

والحاضر والمستقبل. ولأن الزمن عمدة النظام -اللعب في هذه الاحتفالية، تخصه الرواية بحركتها التي تلي العبارة الافتتاحية. فالزمن يمر كخيط، وقد يمر بشكل كروي، أوبشكل متعرج. والسيرورة قد تكون إلى الأمام أو إلى الخلف أوالتفافية. وإذا كان مثل هذا المشروع يتوسل الذاكرة للماضي والسرد للحاضر، مهما داخلت الكتابة بينهما وموهت، فعلانية المستقبل تأتي محدودة، على الرغم من أنه بغية المشروع الكبرى.

بالإضافة إلى الزمن تؤكد هذه الحركة (الفصل) الأولى في الرواية الوعدَ الاحتفالي بمخاطبتها القارئ المفرد في بدايتها، وبإدغامها في نهايتها لأنا الرواية بأنا -أنوات- القراءة في ضمير الجمع المتكلم، فتبدأ بالقسم "وحياتك" أن نافذة واحدة صغيرة تكفي لترك العالم كله يندلق أمامك، وتنتهي بالقول: "انظر نحن نلتف، ننكسر، نتعرج، نبدأ ولا نصل، مع ذلك نلتقي".

إثر ذلك تتولى الرواية الزمام في الحركتين -الفصلين- الثانية والثالثة، فتعود إلى طفولتها والعالم الميت الذي كان ينفتح كشرنقة، والذي سينجلي بعد حين أنه الخمسينات. وهذه العودة تطلق سيالة الذاكرة ابتداءاً من مناداة الطفلة التي كانتها الرواية لعابر: أبي، فالطفلة تتقمص، والتقمص هو الزمن المتأبد، والذاكرة إذن هي الوعاء، والكتابة تدلق مافي الوعاء- سواء ماخص منه الخمسينات أم أية لحظة سابقة- في الحاضر الذي سينجلي بعد حين على أنه التسعينات.

(علي) هو الآخر سيدلق وعاءه منذ الحركة الثالثة (أ) حتى منتصف الرواية، لتستعيد الراوية (عليا) الزمام من بعد حتى النهاية، مفسحةً للحاضر بعد أن أنجزت وعلي في النصف الأول بناء الماضي. لكن الأمر ليس بهذا الترتيب والفصل تماماً. لذلك تسعى القراءة إلى أن تتبينه في المتواليتين الكبيرتين التاليتين، وحيث جاءتا معزولتين نادراً أو متداخلتين غالباً.

متوالية الذاكرة:

وفيها إلى صوتي عليا وعلي أصوات الشخصيات الروائية الأخرى (سامح وحسن وسعاد). ولكل صوت محفزاته وحكاياته وتداعياته. فالوحدة التي رمى فيها التخلف عن حفلة رأس السنة كلاً من عليا وعلي، تحفز ذاكرتيهما: عليا تستعيد من القرية حكايات نعامة وخديجة والطوفان الذي يأخذ حذاء الطفلة.. وعلي يستعيد من قريته موت الأم واليوم المدرسي الأول وسلق البرغل ودقه

بالميجنا... وسنرى ذاكرة الشخصية تسلم الحكي إلى بعض من تذكرات، فعلي إذ يتذكر النعنع البري على ضفة نهر السين يسلم الحكي إلى ذاكرة العجوز الذي صادفه ثمة، والعجوز يتذكر والد علي وزمن الثورة ضد الفرنسيين. وهكذا تقوم متواليات الذاكرة، وتعبر الرواية عن استيعاء ذلك في الغمر التي تسوقه عن الذاكرة، وأدناه ما يأتي على لسان عليا بسذاجة كأن تقول: "تذكرت أشياء حميمة الآن" أو تقول: "آ. تذكرت الآن". لكن لعليا أيضاً مكر الرواية، كأن ترسل هذه العبارة "أحياناً لايعرف المرء لماذا يسرد أشياء من الذاكرة"، فتخفي الحاجة الروحية والهدف السردي. وقد تجهر بالقول بذاكرة المكان كما هي ذاكرة الإنسان، أو بالذاكرات المتناسخة كما يقتضي التقمص: عشرون ذاكرة مفتوحة أو عشرون قميصاً نشقه ونخرج منه. وسنرى علي يعترف بأن تلك الماورائيات التي تحدثه عليا بها تخض ذاكرته، وقد كان يعتبر الماورائيات مجرد ذاكرة متعبة، فبات يتساءل عما إذا كانت حقيقة. كما سنرى عليّ يقاوم إغواء سلوى له بسرد ذكرى مقاومة العم صالح لإغواء جارته. وسنرى بطاقة الدعوة إلى محاضرة عليا في بداية تعارفهما، تنبش ذاكرته فيسرد قصة خالته هدبا. ومن ذلك أيضاً زيارة حسن لعلي، إذ تنشر الزيارة حبل الطفولة على البلاط العاري، ويحفز حسن التذكر بنبأ موت العم صالح، فتتوالى ذكريات علي عن خدمته الإلزامية وحرب 1973 في الجولان وما أورثته من وكسة نفسية، واعتداء زعيم القرية على ريما، وحمل حسنة وقتلها، وشفاء الكسيح حمدان ببركة المزار، وحكاية جمول والشيخ...

لقد دلق حضور حسن بربع قرن على علي، وأغلق الباب ورحل، فهتف به علي "أغلق الذاكرة يا وغد (.....) أيها اللعين: ياحسن: هل كان عليك أن تفتق ذاكرتي وتنبش كل الذي فيها؟". ومثل حسن كانت أيضاً عليا، لذلك يتساءل علي عما إن كان لقاؤهما قد كان فقط كي يرمي كلٌّ ماضيه في وجه الآخر؟ ويتساءل عمن يحتمل أن تفرش أمامه تعاريج أزمنة كثيرة. وعلي ربما يجهز الجوائز للذي يستطيع أن يستمع إلى "أكبر قصة للذاكرة"، ويعلن أنه يكتب آخر صفحة في مجلد الذاكرة لهذه المرحلة، كما يعلن أنه سيعاقب نفسه بسرد الماضي كله على ستائره وغرفته وأوراقه. ولن يبخل علي علينا بالتنظير للذاكرة، فالشعوب التي بلا ذاكرة تموت سريعاً، والذاكرة الأولى للطفل هي الخزان الكبير الذي ينهل منه كل طرائق حياته، وفقدان الذاكرة مخيف لأنه يعني فقدان الهوية والاسم والشكل والذوبان بمن يلفننا ذاكرة هو يشكلها. ولأن علي يشعر إبان فعل التذكر

أنه يبدأ حياة أخرى، يستذكر الماضي الذي يطارده كي يرميه بعيداً، ويلوب على المصالحة بين ذاكرته القديمة والآن، كما يلوب على من يصغي إلى ذكرياته مستشهداً بشهرزاد. ومثل علي لاتبخل عليا أيضاً بالتنظير للذاكرة، فبحسبها يبدو أن الحاضر عندما يعجز عن التقدم إلى المستقبل، يرتد وراء ليصير الماضي هو المستقبل. فإذا ما علمنا أن الرواية تنتهي بالدعوة إلى العودة إلى الريف، فهل لنا أن نتساءل إذن عما في هذه الدعوة من عودة بالحاضر إلى الماضي، مهما تزوقت بالرومانسية أو تعللت بالأدواء المدينية؟.

متوالية السرد:

ينفرد السادر (الساردة) بالحركة الأخيرة في الرواية (الخاتمة) التي تقوم على اختفاء عليا. فيما عدا ذلك تتولى عليا وعلي، كل بحسب حركته -فصله- مهمة السرد، مع الإفساح بين حين وحين للسادر الذي يتوسل ضمير الغائب، بينما يتوسل علي وعليا ضميري المتكلم والمخاطب نادراً، وتَدَاخُلَ الضمائر الثلاثة أحياناً.

وقد يكون من دواعي الاحتفالية، وليس من دواعي الميتاروائية فقط، أن نرى عليا في النصف الثاني من الرواية لاتفتأ تقطع السرد كي تستحضر (الراوي) فتجادله ويجادلها.

قبل ذلك سيصرح علي لعليا أنه يكتب حالياً رواية "مجرد خيال"، فتسأله عما إن كان ترك الشعر، فيعلن أنه سيهجر القصيدة كما يهجر امرأة، لأن الآن هو زمن النثر، زمن القصة والرواية، وإذ تدعوه عليا ليتابع روايته يعلن أنه لايعرف ماذا يكتب "أنا أهذي".

من بعد ينقطع. استذكار عليا لطفولتها بحضور الراوي: "هذا الراوي له ذاكرة عجيبة. ما الذي أخبره بقصتي؟" ويرد الراوي: "ما عملي إذاً؟ ألست الراوي الذي يطاردك؟" فتشبهه بالزعيم مستبطنة الإشارة إلى استبداد السارد. لكن الراوي ينفي الشبه مقسماً بحياة عليا، فهو إنما يبحث عن قصة يختزل فيها الأزمنة، وبالمصادفة وجد عليا. ولو شاءت يترك الاهتمام بماضيها ويبدأ بالحاضر. أو يترجم لها المستقبل. لكن عليا لا تشاء، فهي التي ستتابع "أنا أريد أن أصير روايتي الخاصة. سأتحدث إليك. عليك أن تسمعني فقط.. وإن سمعتني إلى النهاية قد أحبك".

تتجدد هذه (العصرنة) للعبة شهرزاد بالمقاطعات والمجادلات التالية بين

عليا والراوي: ما إن تصمت حتى يندفع ليتابع الرواية عنها كيلا يسبقه "زمن السرعة والإيدز والسقوط والسلام" فترجوه أن يخرس، أو تطلب منه أن يستأذنها كنوع من احترام الآخر وهي التي تتساءل "أي آخر؟ آخر من؟ هو صوت واحد واحد لا أكثر"، فهل تومئ بذلك إلى كذبة التعددية الروائية أم إلى الأحادية المستبدة العميمة؟ مهما يكن فسيملّ الراوي السماع، بعد أن كان ينتفض: "كلميني أنا". ولن تقبل هي أن يكون الناطق الرسمي باسمها. وحينما تلوّح له نهاية الرواية بسقوط حسن تسأله أن يتنحى، إذ لازال لديها الكثير لترويه، لكنها تنفي أن تكون كاتبة: "أنا أستاذة في الجامعة. علي هو الكاتب. احمل أوراقك واذهب إليه. سيطردك لأنك ستفرض عليه أن يكذب". ولأن عليا كانت في هذا الشطر من الرواية، والذي يقارب بداية ثلثها الأخير،.قد أوفت متوالية الذاكرة (تقريباً) تخاطب الراوي: "أنا أيضاً أقول لك اخرج من هنا. لا أريد أن أراك. لم أعد بحاجة لمن يستمع إلي. لقد اكتفيت بما سيرويه علي الزمن القادم".

بيد أن الراوي سينبق فيما بعد عندما تتذكر عليا حبيب المراهقة (خالد) الذي قتلته قنبلة موقوتة من الغارة الإسرائيلية على الرميلة، حيث كان للفدائيين معسكر في أطراف مدينة جبلة.

وسيعلن الراوي في هذا الحضور "أنا ظلالك الأخرى. أعرف أنك متعبة... الذاكرة تفيض الآن". وسيختفي الراوي من بعد، فالحاضر والمستقبل تتولاهما عليا وحدها، لذلك تكتفي بوداعه في مستهل هذا الشطر من الرواية، حين تسرد عن العائلات الكريمة، فتناديه "ياصديقي"، ولأنه لاينتسب إلى هذه العائلات عليه أن يخرس إلى النهاية.

ربما كان التعبير الأكبر عن هذا التنازع بين الراوي وعليا هو ما انقطع به السرد مرة بكلمة (انتباه) ومرة بكلمة (ملاحظة) لينعطف إثر كل منهما من طرف إلى طرف، ولو إلى حين قصير. كذلك هو أيضاً المشهد (المسرحي) الذي قدم زيارة عليا لعلي إثر خروجه من المستشفى. وقد تكون الرواية فوتت فرصة ثمينة إذ لم تستثمر هذه الانعطافات التي كانت ستلون السرد وتوفر له إيقاعاً، ظل يشكو الحاجة إليه.

***

بمتوالية السرد قامت متوالية الذاكرة. وبالحكاية قامت الأولى، فقامت الثانية، فضلاً عن أنه ظل للأولى ماتحكيه من وقائع الحاضر.

هكذا توالدت القصص والحكايات وتفاقمت الاندماجية وشهوة الكلام ولذة الحكي. وتشير الرواية إلى انتساب ذلك إلى (شهرزاد) و (كليلة ودمنة) من التراث السردي، لكن الإشارة جاءت استعراضية وعابرة، على العكس من الإشارة الأخرى إلى مايعلق بهذا اللون السردي من استطراد تسميه عليا – وعلي– بالثرثرة. فمنذ البداية، وعبر مايصطنع السرد من طول مهاتفة عليا لعلي، وماتحكي له بدلاً من حضورها إلى حفل رأس السنة. عبر ذلك تقول عليا: "فنجان قهوة واحد يكفي لثرثرة طويلة تبدأ ولا تنتهي. ثرثرة تمتد من سفر برلك إلى الوراء، حيث يبدأ حصان الفارس المقتول في الاختفاء والغياب والحضور، إلى الأمام، الأمام، حيث مقتلي آلاف المرات".

هل الرواية إذن ثرثرة استغرقت مئات الصفحات؟ أم هو مكر الإشارة الذي سيداوله علي إذ يبادر منذ البداية استغراقه في ذكرياته وحكاياته: "لا أحب الثرثرة. واحد آخر هو الذي يسرد الآن تفاصيله القاتلة. لا أحد يهتم الآن بالتفاصيل. اختصر يا أخي اختصر". غير أن مكر الإشارة لم يحل دون الثرثرة أحياناً، وأهونه ماكان في عيد ميلاد علي، أو مانعتت به عليا حقاً حديثها مع سامي: "لقد ثرثرنا كثيراً ياسامي، ولكن هي مجرد ثرثرة". وهو مايصح على الاستطراد إلى الصين وحكاية القبرة وحكاية غرق تلاميذ مدرسة كلماخو وسواها من تجليات ضغط الإحاطة بما كان ويكون وسيكون، مما لم تبرأ منه أيضاً بعض القضايا التي خوضت فيها الرواية. وعلى الرغم من ذلك –وربما بفضله– كانت للرواية احتفاليتها الكبرى. وإذا كانت بنيتها الزمنية قد فرضت السرد الاستذكاري– والاستشرافي أيضاً– فهي لم تكتف بالجذر التاريخي والأسطوري، ولابتداعيات هذه الجذور في حاضرنا ومستقبلنا، بل مضت تحفر في الراهن، ووكدها المستقبل دوماً. وهكذا جاء بطلا الاحتفالية علي وعليا، وجاء الآخرون، أسئلة ومواجع تتقلب بين الجامعة والمعتقل والصحافة والشعر والطب النفسي والزواج والحب والصداقة والجنس والصراع العربي الإسرائيلي والمرأة المثقفة والوظيفة والطبيعة والدين والمعجزة والخرافة. وكما يليق بالرواية، كانت المخيلة الخصيبة الفائرة علامة الاحتفالية بامتياز.

8- نهاد سيريس: حالة شغف

يصدّر نهاد سيريس روايته الجديدة (حالة شغف)[23] بهذه الجملة: (حكاية الحكاية أو مقدمة أو تمهيد أو أي عنوان اعتاد مؤلفو الروايات استهلال رواياتهم). وبالطبع، لكي تستقيم هذه الجملة ينبغي أن تتختم على هذا النحو (استهلال رواياتهم به). وقد يكون من الأفضل لاستقامة الجملة أن تأتي على هذا النحو (.. أو أي عنوان مما اعتاد..). لكننا سندع هذا التصحيح الضروري إلى موقع تال نتقرى فيه الإهاب اللغوي للرواية، ونتابع في هذا المدخل الذي جعل الكاتب لروايته، شأن كثيرين ممن سبقوه إلى لعبة ادعاء العثور على مخطوطة، أو رصد حكاية من مصدر أو مصادر، مما يشكل مادة الرواية، سواء أنجزت اللعبة في صدر الرواية أم في الصدر والثنايا كما هو الأمر في (حالة شغف).

حكاية الحكاية:

في مستهل الاستهلال يقدم الراوي نفسه مهندساً زراعياً يرأس قسماً في المصرف الزراعي بحلب. وقد انطلق مع مساعده الخمسيني الأستاذ تميم، والسائق، في جولة بين القرى، فاحتجزتهم الأمطار، وحرنت السيارة.

انطلق الراوي يبحث عن ملجأ ومعين، فقادته المصادفة إلى بيت مفرد ومتفرد للشيخ نافع وخادمه اسماعيل. وفي هذا البيت ستمضي الأيام التالية ريثما يروي الشيخ حكاية عمره بالاشتباك مع ما سيرويه المهندس من مجريات هذه الأيام، فيما يكون مساعده والسائق قد عادا إلى حلب، والبحث جار عن المهندس المختفي.

نحن إذن أمام حكايتين، والمتن منهما هو حكاية الشيخ. أما المهندس فيقول منذ السطور الأولى: "لم أتصور نفسي حكواتياً أجمع حولي الناس لأحكي لهم قصة سمعت بها أو شاهدتها بنفسي. هذا محض هراء فأنا لا أجيد فن القص وسرد الحكايات (....) وقد أعطتني هذه الغريبة مهمة عجيبة ألا وهي أن أحكي.. أن أسرد عليكم حكاية غريبة سمعتها في ساعة أشد غرابة من الحكاية ذاتها. حكاية أوقعتني في حالة شغف قوية وأتمنى أن تنتقل إليكم هذه الحالة" (ص7).

---

[23] منشورات دار عطية، بيروت، 1998.

في نهاية الرواية، وقد أتم الشيخ نافع حكي حكايته ومات، يعلمنا الراوي أن فكرة كتابة الحكاية قد جاءته عندما انتهى من قراءة رسالة وداد للشيخ. ثم يعلمنا أنه فكر بطريقة الكتابة، وهو الذي لم يسبق له أن كتب قصة أو موضوع إنشاء يربو على صفحة، ويقول: "كرهت نفسي لأني لا أجيد الكتابة. قررت حالما أعود إلى حلب أن أتصل بأحد الكتاب وأرجو أن يكتبها..." (ص22). ونقرأ بعد قليل: "كان علي أن أعيش لكي أتمم مهمتي في كتابة الحكاية ونشرها بين الناس. هذه الحكاية التي جعلتني شغوفاً بها وبأبطالها، التي جعلتني مصاباً بحالة شغف غريبة كدت أموت بسببها"(ص22).

بين تلك البداية وهذه النهاية يترجّع عنوان الرواية، كما تترجّع حكاية الحكاية. وينبغي أن نضيف أن ماالستهل الكاتب الرواية به يمضي بالزمن من حيث توقفت الخاتمة إلى الأمام قليلاً. وستكون هذه هي لعبة الزمن الوحيدة تقريباً. إذ سيغدو الزمن خطياً في الغالب. وعبر تلك اللعبة يخبرنا الراوي بما طرأ على حياته بعد عودته إلى حلب بسبب الحكاية التي أودت بالشيخ نافع. كما يخبرنا بما جعل خطواته تتتالى: من مكنة المهندس في كتابة التقارير المالية إلى الحكواتي إلى كتابة الحكاية، جراء اعتقاده أن حكاية الشيخ نافع ينبغي أن تتخلد في كتاب: "ولهذا الأمر وجدتني أمام مهمة عظيمة وصعبة في آن معاً كيف ستكتب هذه الحكاية أو الحكايات ومن سيكتبها إن كنت أنا لا أستطيع" (ص18).

هكذا قصد شاعراً معروفاً يجيد الكتابة، كي يسرد عليه الحكاية، فيكتبها، لكن الشاعر اعتذر بسبب مافي الحكاية مما يخدش الحياء. ولأن الراوي خاف من أن تموت الحكاية معه قرر أن يكتبها بنفسه، مكرراً الاعتذار من القارئ عما في كتابته من نقص، ومخفياً السخرية ممن يفترض أنهم يفقهون، تحت قناع واهٍ من الجدية.

حكاية المتن:

يحسن التوضيح منذ الآن أننا سنكون أمام حكايات تجمعها كلمة (الحكاية). والراوي نفسه يردد مراراً (الحكاية- الحكايات). ففي حكاية الشيخ نافع، وفي حكاية الراوي نفسه، حكايات تتفرع منها وتنضاف إليها. وقد جاء كل ذلك في خمسة فصول وخاتمة. أما الفصول الثلاثة الأولى فقد عنونها الاستفهام على التوالي: (كيف ظهرت وداد البريئة في صورة مع المفوض السامي) ثم (كيف استقبلت الخوجة بهيرة وداد وكيف قبلتها أول قبلة) ثم (كيف خطط اسماعيل

خادم الشيخ لقتلي أو على الأقل لدفعي إلى الهرب).

في هذه الفصول سنتعرف على بديعة (أم وداد) منذ نشأتها في القرية وطفرها إلى حلب، إلى تهيئة الخوجة بهيرة لها لتكون معشوقتها وراقصة مميزة، إلى علاقة بديعة باليوزباشي جودت وانهيار ما ربتها بهيرة عليه من كره الرجال، إلى حمل بديعة بوداد والعودة إلى القرية، فيما عاد جودت إلى تركيا مع الأتراك المنسحبين، والزمن إذن هو الحرب العالمية الأولى.

وفي هذه الفصول سنتعرف على الخوجة بهيرة التي أنشأها أبواها كصبي خوفاً عليها، وكانت تنادى (صبحي) وتتزعم عصبة من الصبيان. وهي تذكرنا بنشأة بطلة غادة السمان في روايتها الأخيرة (الفسيفساء الدمشقية أو الرواية المستحيلة)، رغم اختلاف البيئتين ومآل البطلين. فبهيرة تتزعم أقرانها إلى المبغى، حيث تفضح العاهرة سرها كأنثى، فتنفضّ العصابة عن الزعيم، وترث بهيرة مقت الرجال، وتتابع حياتها كمغنية للأعراس –لا ترتدي إلا ثياب الرجال– وكعاشقة للنساء. وعبر سرد حكايتها تقوم حكايات المنافسة في العشق والغناء بينها وبين الخوجة سماح، كما تقوم حكايات عدد من عضوات فرقتي الخوجتين.

في خريف 1936، وأثناء استقبال حلب للوفد السوري العائد من باريس حاملاً المعاهدة الشهيرة، تظهر وداد التي بلغت الثامنة عشرة، فيلوي جمالها المبهر أعناق المستقبلين وهي تطل من القطار مع الوفد. وستظهر صورتها مع المفوض السامي في جريدة (عنوان الفصل الأول)، وسيتعلق بها الشيخ نافع الذي كان آنئذٍ في ريعان شبابه، لكنه يضيعها زمناً تكون فيه قد وصلت إلى الخوجة بهيرة.

كانت أم وداد قد أنشأتها على الخوف من الرجال وعلى حب المدينة، وقد حملتها قبل موتها رسالة إلى الخوجة بهيرة التي غفرت للأم إيثارها لليوزباشي وفرارها، وراحت تهيئ البنت كما هيأت الأم لتكون معشوقتها وراقصة مميزة. وهكذا تتكرر حكاية بديعة في حكاية وداد. فكما غارت عازفة القانون الشقراء – التي انتزعتها الخوجة بهيرة من الخوجة سماح– من بديعة تغار راحيل الراقصة من وداد. وكما حلّت بديعة محل الشقراء تحل وداد محل راحيل. وكما ظهر اليوزباشي في حياة بديعة يظهر نافع الأغيورلي في حياة وداد، فينهار ما ربتها عليه بهيرة من مقت الرجال، وتحمل وداد من نافع، ثم تختفي كي تفسح له أن يتزوج من ابنة عمه فيستحق إرث الأسرة.

والسؤال هنا هو: ماهذه القدرية الصارمة التي كررت في حياة البنت ماسبقت إليه الأم؟ كيف انقلبت رحابة المصادفات التي تعج بها الرواية إلى كل هذا القسر؟

يبقى السؤال معلقاً، فيما الرواية تزجّ حكاية نافع بين الحكايات: يتمه ونشأته في كنف عمّه، مانصب عمه وبهيرة للفصل بينه وبين وداد، سفره مع زوجته جليلة -ابنة عمه إلى فرنسا، موت عمه والعودة إلى حلب، موت جليلة، وصول ابنه من وداد (اسماعيل) حاملاً رسالتها، وأخيراً: عيش نافع وابنه في البيت الذي صادفه الراوي فصادف الحكاية -الحكايات، واسماعيل إذن هو الابن الذي تنكر خادماً للشيخ- أبيه، لأنه ابن حرام.

إنها سلسلة متراكبة من الحكايات التي تتدافر فيها الميلودرامية. ثم تأتي (البوليسية) التي تسم حكاية- حكايات الراوي المهندس نفسه، فلنتبين ذلك قبل أن نمضي إلى ماانتهى إليه ذلك وسواه في بناء الرواية.

حكاية الهامش:

الحكاية الأساس إذن هي حكاية الشيخ نافع، أي حكايات بديعة ووداد وبهيرة والعم واسماعيل والدكتور وليد فارس و و.... إنها حكاية -حكايات مانقضى منذ السفر برلك والحرب العالمية الأولى حتى الخمسينات. أما ماجرى للمهندس الراوي قبل وأثناء وقوعه في مصيدة الحكاية الأساس، حكاية المتن، فيبدو مع ماتفرع منها وانضاف إليها هامشاً، لكنه لايذيل المتن ولايوازيه، بل يشتبك معه.

منذ الاستهلال الذي يخصّ الراوي وحده، تأتي حكاية المختار مرهج وابنته في واحدة من الاستطرادات التي ستتوالى كما يتوالى تبرير الراوي لها، وأول ذلك قوله "وليعذرني القارئ بسبب هذه الاستطرادات فقد حذرته منذ البداية بأنني لاأفقه شيئاً في أساليب كتابة الحكايات بشكل أدبي صحيح ثم إن علي أن أقول مايخطر إلي فوراً وإلا فاتت القارئ بعض الحقائق التي أرى من الواجب الإشارة إليها قبل نسيانها"(ص10).

جراء ذلك يكون الاستباق أو الارتجاع أو القطع المفاجئ ثم المتابعة، سواء فيما يخصّ المهندس أو الشيخ، المتن أو الهامش، وفيما يبدو ملاعبة سردية بريئة وساذجة وفطرية، بعيداً عن فذلكة وحذلقة الكتّاب، وسخرية مضمرة منها ومنهم.

وإلى ذلك اختصّ الراوي أيضاً بعنوان الفصل الثالث (كيف خطط اسماعيل

خادم الشيخ لقتلي أو على الأقل دفعي إلى الهرب) وبالخاتمة (بقية الحكاية كما استنتجتها بنفسي وكيف هربت من اسماعيل وأخيراً النهاية). أما الشيخ نافع، فبالإضافة إلى الفصلين الأولين اللذين يعنونهما الاستفهام كالفصل الثالث، حظي أيضاً بالفصل الرابع الذي يعنونه (بيت عتابا) مما غنت الخوجة بهيرة لوداد في حمام الشهرة، وبالفصل الخامس (من محطة القطارات إلى سينما روكسي).

لكن القسمة في واقع الأمر لم تكن كذلك. ففي حصة المتن للهامش حصة، والعكس بالعكس. هكذا نرى الابن -الخادم يواجه بالحذر الضيف الطارئ. وتتصاعد المواجهة كلما طالت إقامة الضيف وواصل الأب الشيخ سرد حكايته على ضيفه، حتى يصل الأمر إلى تسميم اسماعيل للراوي، ودس العقرب والثعبان في فراشه، ومحاولة قتله بالرصاص. ولن يلبث الصراع أن يغدو جهيراً، وبعلم الشيخ، بعد أن كان يجري مواربة. لكن الراوي لا ينجو كل مرة وحسب، بل إنه سيمسك بالزمام أخيراً كما يليق بأرسين لوبين. ومن هنا تأتي (البوليسية) فتتضافر مع الميلودرامية على البناء الروائي، مما يجعل من صناعة التشويق برقعاً حائلاً، شأنها شأن الحشد المعلوماتي عن النباتات السامة أو مكتبة اسماعيل أو الظرف التاريخي، وشأن المحرم الجنسي الذي تنطعت الرواية له بجرأة تحسد عليها، لكن ليس بالجرأة وحدها تحيا الرواية، كما سنرى.

الشــهرزادية:

تتجلى السمة الشهرازدية في (حالة شغف) عبر الملامح التالية:

1-الغرابة:

فالجملة الأولى في الرواية هي: "هذه الدنيا غريبة جداً وأغرب شيء فيها حكايتها..." (ص7). وهذه (الغريبة) أعطت الراوي المهندس مهمة (عجيبة) هي أن يسرد علينا حكاية غريبة سمعها في ساعة-أشد (غرابة) من الحكاية ذاتها.

سرعان ماسيتبين لنا أن سماع الحكاية اقتضى من الراوي أياماً غريبة، وليس ساعة. لكننا سندع الآن هذه السذاجة، لنتابع مايبديه الراوي ويعيده في الغرابة كي يستولي على المسرود له. فعن بيت الشيخ نافع يقول مبكراً: "غريب أمر هذا البيت وأصحابه، فكل شيء فيه يدعوك للعجب" (ص14). وفي حمأة الفصل الرابع يتساءل عما إذا كان الشيخ يشارك في المصيدة التي هي: "عبارة عن فيلا غريبة في مكان غريب من البرية بحيث أنه يأسر من يلتجئ إليها من

الأغراب والضائعين بحكايته ثم يقوم اسماعيل بقتله" (ص137). ويندفع الراوي إثر ذلك في سرد (حكاية غريبة) مما سمع، ولايفوته أن يردد من حين إلى حين، في هذا الاستطراد وفي سواه: يا للغرابة.

من أجل الغرابة جهدت الرواية في رسم الفضاء الاستثنائي والشخصية الاستثنائية والحدث الاستثنائي، ابتداءً من المطر العاصف في الليل الحالك، وليس انتهاءً باسماعيل المثقف الذي يجيد ثلاث لغات، والذي فرض العزلة على أبيه وعلى نفسه، كيلا يفتضح أمره كابن حرام. والغرابة في هذه الرواية تستدعي المصادفات وتصنع العشق والجنس والموت، لكأنما هي تتوسل النسبة إلى التراث السردي العجائبي، كما تتوسل النسبة إلى الواقعية السحرية. وفي هذه كما في ذاك يتداخل الغرائبي في السحري في العجائبي في الخارق، ويقوم الفانتاستيك كما رسمه تودوروف وتقفاه رهط من النقاد العرب، وكما أبدع فيه رهط من الروائيين العرب، وخبط رهط خبط عشواء.

2-القارئ والمسرود له:

مرة أخرى تتوسل (حالة شغف) النسبة إلى التراث السردي عبر كسر الإيهام ومخاطبة الراوي للقارئ مباشرة. فعدا عمّا رأينا من اعتذار الراوي للقارئ مراراً عن جهله بالكتابة الأدبية، نقرأ في نهاية استهلال الرواية: "على هامش الحكايات. أريد أن أستبق الأمور وأعلم القارئ الكريم بما جرى أثناء سرد هذه الحكايات..." (ص17) كما نقرأ "وقد تجدونني أخرج عن سياق القصة لأناقش الشيخ وأجادله حول ما أسمع أو قد ترونني أصف الشيخ.." (ص19). ولا يفتأ مثيل ذلك يتوالى كما يتوالى مديح الراوي لطريقة الشيخ في سرد حكايته، ومنه بصدد بديعة ووداد: "هناك شيء أريد أن يعرفه القارئ وهو أنني كنت أريد معرفة قصة الأم كي نعود إلى قصة الابنة ولكن الشيء الممتع في طريقة سرد الشيخ للحكاية هو أنه ينتقل من هذه إلى تلك دون قانون معين ودون أن ينتهي من حكاية الأولى لينتقل إلى حكاية الثانية وأنا لاأعرف السبب ولكنها طريقة ممتعة... والآن فلنعد إلى حكاية بديعة وأعتذر من القارئ لهذا التدخل من طرفي ولكنني أجد من المناسب الدخول على الخط بين فترة وأخرى لأن وجودي مع الشيخ واستماعي إلى حكايته هما حكاية بحد ذاتها..." (ص33).

أليس الأمر إذن أسلوبية سردية واحدة للراوي وللشيخ، للرواية، للكاتب، سبق أن تعاور عليها كثيرون بغية الوصال مع المسرود له ومع القارئ؟ لقد

جرب ذلك كثير من الروائيين الحداثيين. وإذا كان الأمر يبدو تواصلاً مع التراث السردي كمحاولة حداثية، أو كردة فعل على اطّراد غربة الحداثة الروائية وانبتاتها عن القارئ، فالأمر أيضاً قد ينتكس بالرواية إلى ماغادرته منذ عقود، وإن كان –من أسف– ينبق بين حين وحين، وهذا ما لم تكن (حالة شغف) بمنجاة منه بسبب راويها.

فهذا الراوي ليس فقط (أرسين لوبين)، بل ذو ذاكرة رديئة، وأقرب مثال ما نقرأ عندما يسكب له الخادم– الابن اسماعيل الشوربة: "لم أرتح لنظرته ثم خرج تناولت الشوربا وأنا مرتاح وغير خائف دون أن تؤثر فيّ تلك النظرات غير المريحة" (ص74). هل نسيت الذاكرة عدم الارتياح وتأثير نظرة اسماعيل؟ أم هو التبدل المباغت المعجز (الأرسين لوبيني) في الحالة؟ أم هو إرسال الكلام جزافاً؟

على أن ذلك يظل أهون شراً من استبداد الراوي بالرواية، وحرمانها بالتالي من تعدد اللغات أحياناً، ليفرض لغته الوحيدة على أغلب الشخصيات والحالات، فضلاً عمّا يزجه في سوانحه السردية، مما قد يكون ثميناً كمعلومة ونظرية، لكنه ينيخ على الرواية بالمحاضرة والتنظير، ومن ذلك ماذكرنا عن النباتات السامة، أو ما لم نذكر من أصل تسمية بنات العشرة وتاريخهن في حلب، حيث التوسّل بالحوار لتقديم المعلومة في التخفيف من وطأة الراوي. أما بالنسبة لإنطاق الشخصيات بلسان الراوي –على الرغم مما يفترض من بون الخصوصية بين راقصة أو سحاقية وبين مهندس زراعي– فأقرب مثال هو ماتحاضر به الراقصة اليهودية راحيل لسيدتها بهيرة عن الرقص: إنه ليونة الجسد، حركات عفوية، إنه الرقص من أجل الرقص، والرقص غريزي الطابع، وقد تكون خبرة راحيل أكبر، ولكن لماذا لم تقدمها الرواية كمثقفة مادامت قادرة على أن تنظّر للرقص بتلك اللغة؟ وهل للمرء إذن أن يذهب إلى أن الراوي قد أتى بنفسه، سواء باستبداده أم بذاكرته، على ماتوسّله من أجل الوصال مع القارئ أو المسرود له؟

3–الحكاية:

يؤكد الراوي أنه نشأ يحب الحكايات، وقد كان ذلك في البداية سر استمالة حكاية الشيخ نافع له وسط جو غرائبي. بيد أن هذه الحكاية سرعان ما تستبد به وتغدو أمراً آخر يجعله يصارع من أجل البقاء في بيت الشيخ والاستماع له على الرغم مما يتهدده به اسماعيل "فالقضية ليست حكاية فحسب بل هي أكثر من ذلك

إنها كشف للمجهول" (ص77). وسنقرأ أخيراً وليس آخراً: "هذه الحكاية تقودني إلى الموت"(ص109).

إنه ملمح آخر للشهرزادية، لتعليق الحياة والموت على الحكاية كما أبدعته (ألف ليلة وليلة). لكن هذا الملمح جاء في (حالة شغف) شائهاً، فهو من جهة أولى يصدع برفع الحكاية (الرواية) إلى شأن آخر، أي يرفع أمراً معلوماً، إلى أمر معلوم، إذ ليس يعقل أن الحكاية (الرواية) قد كتبت للإثارة الجنسية أو لتزجية الوقت.

ومن جهة ثانية لايبدو ادعاء الراوي برمته مقنعاً، لأنه ينمّ عن وعي آخر غير ما ألح على أنه يمتلكه، فهو الذي يخلط بين القصة والحكاية، وهو الذي لاشأن له بالأدب، يردد ماصدح به كثيرون من النقاد والروائيين الحداثيين عن الحكاية -الموت، والحكاية- الحياة، تأسيساً في (ألف ليلة وليلة) أو في سواها.

من جهة أخرى -وليست أخيرة- يبدو أن هذا الملمح الشهرزادي قد جاء شائهاً، بسبب الشيخ نافع الذي لم يكن في الرواية إلا وسيلة للحكي، مما حرمه من أن يكون شخصية روائية حيّة، على الرغم من أنه بطل حكاية المتن، وعلى العكس من اسماعيل الذي يحول دون الحكاية، وعلى العكس من بهيرة.

4-الجسد واللذة والحب:

بعد انقطاع طويل عن تراثنا الأيروتيكي (النفزاوي- التيفاشي- الجاحظ- الأصفهاني- ألف ليلة وليلة...) شرعت الرواية العربية تشتغل على ذلك الحرام العتيد المتصل بالجسد والجنس واللذة. ومما يتصل من ذلك بأصناف (الشذوذ) توالت روايات رشيد بوجدرة (التفكك) ومحمد ديب (هابيل) وغادة السمان (بيروت 75) وصنع اللّه إبراهيم (بيروت بيروت) وغالب هلسا (سلطانة) وعزت القمحاوي (مدينة اللذة) وسواها.

وقبل أن نرى ماقدمت (حالة شغف) من ذلك، قد يكون مفيداً أن نذكّر بما تواتر من الاشتغال الفكري والنقدي في أمر الجسد واللذة، وأقربه هنا السؤال عما إذا كان الانكفاء على الجسد وعلى مايلذ الذات يؤدي إلى الشذوذ أو إلى تفاقمه؟ هل الإبداع شذوذ مثل أي شذوذ جنسي؟ هل يعبر الاهتمام بالجسد والجنس عن جمالية؟ وهل تكون هذه الجمالية قيمة أخلاقية؟ هل القيمة الأخلاقية للنص إذن مستقلة عنها خارجه؟

بالعودة إلى(حالة شغف) سنرى أنها جعلت وكدها في جسد المرأة عبر

شخصياتها المحورية: بهيرة- وداد- بديعة- راحيل، وعبر شخصياتها الثانوية: سماح- عائشة- فريدة، وسواهن.

والملمح الشهرزادي هنا يتعمم ليغدو ملمحاً من الايروتيكية في (ألف ليلة وليلة)، والملفوعة بالغناء والرقص والغيرة والكيد وكره المثليات للرجال. ويتألق هذا الملمح ويتقد في شخصية (بهيرة) التي نضجت فيها تربيتها كصبي ومراهقتها مع أقرانها الصبيان وميلها إلى بنات جنسها، مرحلة بعد مرحلة، حتى استوى لديها الحب فيما تبثه من نجوى لوداد: إنه مثل أن تتعلقي بشخص ولاتستطيعين الابتعاد عنه. إنه مثل أن تحب الفتاة أمها ولايشبه ذلك أيضاً. إنه هبة من اللّه ونقيض الكراهية. لكن حب المرأة هو الحب الصافي، فأن تحب امرأة يعني أن تتفانى فيمن تحب، أما الرجال فيحبون المرأة لأنهم أنانيون. المرأة تحب لتعطي والرجل يأخذ ويرهن مستقبل المرأة له فقط. المرأة عندما تحب امرأة فالحب هو الهدف، إنه حب يشبه حب المتصوفة.

لعل للمرء حقاً في أن يشتبه بنتوء لغة الراوي وتسلّطه عبر هذا التشبيه لحب المرأة للمرأة بحب المتصوفة. لكن شخصية بهيرة ظلت في منجاة كبيرة من الراوي. وبدرجات أدنى ومتفاوتة كانت منجاة الأخريات. ولئن كان على المرء أن يقدر شجاعة الرواية في الاشتغال على هذا المسكوت عنه، فمن المهم أيضاً أن يلحظ طفح السرد بالإثارة المجانية والافتعال -كما في مضاجعة وداد لنافع- وبالانحباس في سطح المسألة غالباً، والافتقار إلى البعد النفسي والاجتماعي غالباً أيضاً، كما لايخفى ما يلفح الرواية من الانبهار بنفسها إذ تحسب أنها أول أو أجرأ أو أفضل من يكشف الغطاء عن واحد من المحرمات العتيدة، لكن (حالة شغف) لم تكن الأولى ولا الأجرأ ولا الأفضل، كما قد لاتكون الأخيرة.

اللغة:

في المقتطفات التي نقلتُها من الراوية وضفرتُها بين قوسين، يبدو جلياً إهمال علامات الترقيم والارتباك في استخدامها. وليست هذه بأكبر العلل اللغوية في الرواية، ابتداءً من أول عنوان يتصدرها.

بالطبع، لا رواية بغير جسد لغوي، ناهيك عن روح اللغة. ومهما يكن من دعوى الرواية الشفوية أو التليفزيونية، ومهما يكن من دعوى تهجين اللغة الروائية المكتوبة وتعدديتها، ومهما يكن من التمرد على القواعد النحوية

والإملائية، فهذا كله شيء، والإسفاف اللغوي شيء آخر. وفي (حالة شغف) مثال صارخ لهذا الإسفاف. فلنعدْ إلى علامات الترقيم، حيث يكفي هذا المثال من بداية الرواية، وحيث سأضيف -بين قوسين- ما ينقصه:" أنا موظف في المصرف الزراعي ، رئيس قسم فيه(،) أي أنني (إنني) لست مديراً للمصرف (،) ولست موظفاً صغيراً فيه أو محاسباً(،)جلّ همه أن يجعل طرفي الميزانية السنوية رقمين متساويين (،) فيتنفس الصعداء حين يتم تحقيقهما" (ص7).

أما الأخطاء الإملائية والنحوية فمن أمثلتها الصارخة التي تتدافع بالعشرات، والتي سأضيف -بين قوسين- تصحيحاتها:

-أما زميلي والسائق فلم يأبها إلى (بي).

-وقد ارتدى ملابساً (ملابسَ).

-كان لبهيرة شكلاً غريباً (شكل غريب). (ص35).

-كان الرجال يضعن (يضعون) (ص55).

-حتى يضغطون (يضغطوا) (ص56).

-حين وقعت عينيها على حسن وجمال بهيرة (عينها) (ص57).

-لاتعرف فيها أحد (أحداً) (ص60).

-لتسكن فيه وتصبحان (وتصبحا) (ص56).

-ولولا هاتين الصفتين (هاتان الصفتان) (ص65).

-لوحدها (وحدها) (ص65).

-إنه الحلم بالرجل هؤلاء الكائنات المخيفة (بالرجال)(ص81).

-وقد يكونا قد سافرا (يكونان)(ص98).

-كان مستلق (مستلقياً) (ص141).

-فلم أبالي (أبال) (ص174).

-لاحظت أن للدرجين المتناظرين درابزين حديدي (حديدياً) (ص180 ومع اعتبار أعجمية الموصوف).

وتتضاعف البلية بركاكة صياغة الجملة، وبالتالي بالركاكة الأسلوبية والتعبيرية، ومن الأمثلة الصارخة العديدة التي أضفت ماينقص بعضها بين قوسين:

-الاستخدام المتراكب الجزافي (بالجملة) لأداة الاستدراك (لكن) كما في (ص26)، والاستخدام المماثل لـ قد أو (فقد) كما في (ص45 و

ص66).

-في الليالي التي لم يكن (فيها) على الارتباط (ص68).

-في الليالي التي لم يكن (فيها) على علم أو ارتباط.. كن يجتمعن في الإيوان (ص68).

-هل ستتركني الخوجة بهيرة من مقابلتها (ص176).

لقد كان بوسع أي مراجعة لغوية أن توفر على (حالة شغف) هذا الإسفاف، ولا يصحّ التعلل هنا بالعلة العميمة (الأخطاء الطباعية) فالأمر أدهى.

***

بعد روايته الأولى (السرطان- 1987) أصدر نهاد سيريس (رياح الشمال) في جزأين، كما أصدر (الكوميديا الفلاحية). وبذلك تكون (حالة شغف) هي الرواية الخامسة.

. من المفهوم والمعروف أن يتعرج الخط البياني لسيرورة إنتاج كاتب بين عمل وعمل. لكن أن يغدو التعرج انكساراً أو يعود بالكاتب إلى ماقبل خطوته الأولى. فذلك أمر مباغت ومقلق. وإذا كان بعضهم يؤثر في مثل هذه الحالة الازورار أو الصمت، فقد يكون من الضرورة بمكان أن يجري التبصر بها، حرصاً على الكاتب نفسه من جهة، وعلى ما حققته وتعد به الرواية العربية من جهة أخرى، ولولا هذا وذاك ما كانت هذه القراءة لـ (حالة شغف).

الفصل الثالث:

الروايـــة والســـيرة

1- حنا مينة: المغامرة الأخيرة

لايفتأ حنا مينة يمتح من تجربته الحياتية الثرة في كتابة الرواية، لذلك تكاثرت رواياته السيرية. وإذا كان قد متح من طفولته في ثلاثية (بقايا صور- المستنقع- القطاف) فقد متح من حياته التالية في روايات عديدة، منها ما خصّ به سنوات التطوح في المنفى إثر ملاحقة الشيوعيين في الإقليم الشمالي من الجمهورية العربية المتحدة (سورية) عام 1959، فكتب (الثلج يأتي من النافذة) حيث كان المنفى في لبنان، وكتب (الربيع والخريف).

في هذه الرواية يكون كرم المجاهدي (بطل الرواية) شيوعياً سورياً آب من منفاه في الصين إلى منفاه في المجر. وكرم روائي وله رواية تدرّس في قسم اللغة العربية في جامعة بودابست. ولكرم مع الخبير المجري هيدجي- المهووس بالتحف الصينية- صداقة منذ عهدهما في بكين وفي مجمع دروجبا. ويذكر كرم من الصين أيضاً أنجلو الإيطالي ومتاجرته بالتحف. كما يروي ذكرياته عن الخلاف الصيني السوفياتي وعجزه عن الحب. وقد عاد من الصين بثروة من التحف والحلي والثياب النسائية الصينية يصطاد بها فتيات المجر[24].

بعد سنوات من رواية (الربيع والخريف) يعود حنا مينة إلى حياته في المنفى الصيني، فيكتب (حدث في بيتاخو) ثم (المغامرة الأخيرة). وعلى الرغم

---

[24] انظر دراستنا لهذه الرواية في كتاب (وعي الذات والعالم) دار الحوار، اللاذقية، 1985.

من التواصل بين أجزاء روايات حنا مينة السيرية، إلا أن بوسع المرء قراءة أي منها منفردة، وهكذا ستعنى هذه القراءة بـ (المغامرة الأخيرة) وحدها[25].

***

بنى الكاتب هذه الرواية على مستويين: الأول هو الفصول السردية التي تعتمد ضمير الغائب، والثاني هو المذكرات الشخصية لزبيد الشجري، ولكل فصل من هذه تاريخ. وإذا كانت المذكرات تشي بالسيرية، فضمير الغائب يقوي المسافة بين السارد والمؤلف، وبين الرواية والسيرة التي تعوّل على تماهي السارد والمؤلف وعلى ضمير المتكلم، كما هو الأمر بالنسبة لاسم الشخصية المحورية (اسم السارد). فالميثاق الاسمي شرط أساس في السيرة. وإذا كان حنا مينة ينقض هذا الميثاق، فهو لايدع تشخيص السيري في روايته لما قد يتوفر للقارئ من قرائن خارج النص، إذ يثبت في هوامش الرواية مايؤكد أن زبيد الشجري هو حنا مينة. ولست أدري –بالتالي– ما الحاجة إلى الاستعانة بضمير الغائب أو نقض الميثاق الاسمي؟ على أن هذا الصنيع، أيّاً كان، يظل مفيداً لكاتب الرواية السيرية في توفير القناع الروائي الذي يضاعف التحرر من أسر الحياة والتقية، ويضاعف الجرأة على المكبوت والمقموع والمحرم، مما تدفع السيرة غالباً ثمناً ما له، وبخاصة حين يكون كاتبها عربياً.

***

تعنون المغامرة شخصية زبيد الشجري كما تعنون الرواية. فمنذ البداية وإثر اعتداء جيفرسون عليه في شنتاو من أجل مارلين، يؤكد زبيد لها ولايتوال بروك أن تلك هي مغامرته الأخيرة ما دام في الصين. وحين يودع زبيد في سجن الخطرين يخاطب نفسه: إنها مغامرتك الأخيرة. وحين يلتقي الصينية تشين لاو نقرأ: هذه هي المغامرة الأخيرة. وهذا ما سيتكرر حين تهب العاصفة وتدفع بسمك القرش إلى المسبح فيندفع زبيد إليه مخالفاً التعليمات، وأخيراً: سيهرب زبيد من المستشفى الذي يعالج جروحه جراء مغامرة المسبح، وسينهي الرواية بانفتاح تلك المغامرة الأخيرة على مغامرة جديدة.

وزبيد إذن مغامر لاتنتهي مغامرته، فهو إذ يغرق نفسه في العمل هرباً من أزمة الخلاف الصيني السوفياتي إنما يغامر. وهو يدعو أيتوال بروك إلى المغامرة. وقدوم تشين لاو إليه لتودّعه مغامرة.

---

[25] دار الآداب، بيروت، 1997.

إلى ذلك، زبيد "مجنون بدقة الكلمة" كما نقرأ. فمارلين تنعته: "أنت مجنون حقيقي" وهو يكرر خلفها العبارة. ومارغريت تخاطبه "حبيبي مجنون"، وتشين لاو تخاطبه: "أنت مجنون". وبالنسبة لزبيد يقدر في شخصه جنون الشجاعة، وأنه عاقل مجنون، يشقى بعقله وجنونه، ويرى الحب نوعاً من الجنون، والعشاق كلهم مجانين، ويلعب مع مرافقه عبد القادر لعبة التجنين بعد خروجه من السجن. وللشخصيات الأخرى بعض من هذا الجنون. فمارلين التي لاترى الحب جنوناً، ينعتها زبيد بالجنون لأنها تريد الزواج منه. وجيفرسون مصاب بجنون العشق، وليس ذلك غير بعض ما يضفيه زبيد على شخصيات الرواية من شخصيته المتفردة، وهو الذي يجهر: أنا استثناء.

هذا المغامر المجنون الذي يعمل في تدقيق القصص الصينية المترجمة إلى العربية يعرف أنه كثير الأخطاء، وأن هناك دوماً من يغفر له أخطاءه، وأنه مزدوج التفكير، ويتعفف عن أجره مساهمة منه في بناء الاشتراكية في الصين، يعمل كثيراً وينفق كثيراً –ومارلين ترى في ذلك نوعاً من الجنون– ويقرع نفسه: "أنت إنسان سخيف وغبي"، ولديه دوماً شعور بالتقصير، يشرب الكحول ولاتشربه، لا يخشى الفقر ولا يريد أن يعيش طويلاً، وحتى في الطعام: هو غير الآخرين جميعاً.

ليس مافي هذه الصورة من سلب أو تناقضات غير التفاف لتكريس الفرادة وإرضاء النرجسية، كما كان كرم المجاهدي في رواية (الربيع والخريف). وكما أن ذلك لاينجلي أو يتأكد بالنسبة لكرم إلا بمتابعة حياته العاطفية والجنسية، كذلك هو الأمر بالنسبة لزبيد الشجري في رواية (المغامرة الأخيرة)، فضلاً عما توفره الحياة السياسية للأخير، وبخاصة مايتصل منها بالخلاف الصيني السوفياتي، فلنتابع حياة زبيد إذن في المرأة والسياسة:

المرأة:

فيمن هم حول زبيد من يراه (دون جوان منعم) أو بوهيمياً ذا ترسبات بورجوازية تدفعه إلى التسيب. ومع ما مرّ من تشخيصه في الحب نوعاً من الجنون، يراه أيضاً مرضاً، ويشبه قلبه بكرة زجاجية، فهو لايحب، ولايستطيع أن يحب، على الرغم من أنه يرى الحب معنى الحياة، وبالتالي يرى نفسه تعيساً يعيش بلا معنى، يمقت المؤسسة الزوجية، فهو لم يخلق للزواج. والحب كما

يرى ليس شرطاً للزواج، والمرأة" هي القضية كلها"، وخلاصة ذلك هي في تجسيده لقولة ديمتروف "تسلّوا أيها الرفاق فالدرب طويل".

وكما هو العهد بأبطال حنا مينة في الروايات التي متحت من سيرته الذاتية وفي سواها، فالنساء يتهافتن على زبيد الشجري: مارلين تشارلز الشابة التي يحميها من هسترة جيفرسون الإيرلندي، السيدة نيلسون فنانة الأوبرا المتقاعدة المتصابية التي تتغنى به: أنت عربي أصيل، لماذا؟ لأنه اطمأن على غريمه جيفرسون في المستشفى، فيا لهذه الإنكليزية المأخوذة بأصالة العرب! وتلك هي أيضاً الفرنسية مارغريت بورجرون التي تعز زوجها أكثر من زبيد، لكنها تحب زبيد أكثر، والتي تفحّ "كن عنيفاً" كأنها بيروشكا في رواية (الربيع والخريف)، تلك المجرية التي تفحّ في إذن كرم" كن عنيفاً بقدر ماتستطيع". وتلك هي تشين لاو المتزوجة التي تخترق التعليمات الصينية الصارمة بمنع الحب أو الزواج من الأجانب، فتواعد زبيد بعد إبعادها في المعبد البوذي في الغابة، وتأتي إلى بيته، قبل أن تُبعد ثانية حتى يصادفها كدليلة سياحية على سور الصين، فتتجاهله: إنها الوحيدة التي تفعل. وقد تكون في ذلك دلالة على انتصار التعليمات، أو على نبذ الصين لزبيد، أو على الأمرين معاً، ومهما يكن، فهي السانحة الروائية الوحيدة الناشزة في هذا السياق.

تحتل علاقات زبيد بهاته النساء أغلب الرواية. والفضاء هو بيته أو المطعم غالباً، حيث الكونياك والقهوة، ودوماً إلى السرير الذي ينزع الأقنعة حقاً، فإذا بزبيد يهين المرأة ويشاجرها -رحلت السيدة نيلسون وزوجها إلى بكين بعدما عيرها زبيد بالذبول -ويشكو ويتبجج، وحقيقته تتعرى من الشعارات: المرأة هي الأفعى، نسل أفعى، تراوغ وتفح منتقمة لضعفها، والرجل هو الصلّ، فليتمطّق منظّراً: المراوغة النسوية ضعف وحصيلة للتاريخ الذكوري، وهو المريض حد السادية وحد النرجسية، وأقل ذلك أن يصف نشوة مارغريت بعنفه: ماتت موتاً مريحاً، وأن تتغنى هي به: ذكي بأكثر من الكفاية لكي تفهمني أو تفهم غيري.

السياسة:

يرسم زبيد لنفسه صورة المناضل الشيوعي السوري الانتقادي. فمن الاتحاد السوفياتي ينقد الحكم الشمولي والطريق اللارأسمالي وتصرفات خروتشوف. ومن الصين ينقد المبالغة في الكومونات الشعبية وكبت الحريات. وقبل ذلك، قبل

النفي، ومنذ عهده في الوطن وفي الحزب الشيوعي السوري، كان يدافع عن الملكية الخاصة، ويراها ضرورية إلى حد ما (في هذه المرحلة). وكان ضد تبعية حزبه والأحزاب الشيوعية إلى موسكو، ولا يرى أيديولوجية صافية، ففي كل أيديولوجية ترسبات. كما كان له موقف من الفلاحين يخالف الماوية والسوفياتية. ويرفض زبيد الانتقاد الذاتي الذي فُرِضَ على فرج الله الحلو. وينقد قيادته الشيوعية بموقفها من المثقف الذي لايمدحها، فالسلطان الشيوعي لايثق بالمثقفين، وهو يشك في زبيد لمجرد أنه مثقف.

وتصل مفارقة زبيد لحزبه إلى ذروتها في تأييده هو للوحدة السورية المصرية، مثل الصين، وعكس موسكو وحزبه. وعلى الرغم من أنه تشرد إلى لبنان، فحزبه ينبذه عقاباً على بوحه بأفكاره الانتقادية المخالفة. وقد أعانه في المضي إلى الصين الدكتور جورج حنا، كما يبين أحد هوامش الرواية، ليلزم القراءة بالمطابقة بين سيرة زبيد وسيرة الكاتب. وفي بكين، حيث بات زبيد بلا وثيقة، تعزله الفرقة الحزبية الشيوعية السورية، لكنه يظل ملتزماً بالحزب، ومتشبثاً بموقفه الاستقلالي.

في المذكرات المؤرخة في 1960/9/2 نقرأ أن زبيد معاقب من الحزب بلا ذنب، فالحزب يتهمه بمخالفة الديسبلين، وهو يردد "نحن ضحايا وبصورة مجانية" و "أنا ضحية مفجعة". وعندما ينشب الخلاف الصيني السوفياتي، ويبدأ ترحيل السوفييت وغيرهم من الأحزاب الشيوعية العربية، يؤكد زبيد موقفه الاستقلالي الانتقادي، فيغرد في الوفاء العربي للاتحاد السوفياتي، ويهجو المرتزقة الذين حلّوا في الصين محل من رحلوا، ويمتدح موقف الأحزاب الشيوعية الأوروبية من الخلاف العتيد. فالحزب الشيوعي الفرنسي لن يسحب مارغريت وزوجها جاك لأنه حزب متحضر لم يرفع الشعار الأعمى (معيار الوطنية صداقة الاتحاد السوفياتي). وزبيد ملتزم بموقف حزبه على الرغم من أنه مفصول منه، ويهجو تبعية الأحزاب الشيوعية العربية لموسكو في موقفها من الخلاف. هكذا يودع برهان مخلص ومالك ممن رحلوا، متضامناً مع الاتحاد السوفياتي وغير معارض للصين، رغم ملاحظاته عليهما. ومع العجوزين الأرمنيين يعيش وقع الخلاف: مهزلة صارت تراجيديا، كارثة، زلزال، فقد انهزم الحلف المقدس كبناء من كرتون، وزبيد والعجوزان وحدهم كانوا يحسون أن الخلاف يضر بقضيتهم. أما النبوءة فلزبيد وحده، إذ يجزم أن طريق الصين غير مسدود كما تشنع موسكو وأتباعها، والدوغمائية ستذروها الرياح.

تنثر الرواية أسماء رئيف خوري وغرامشي وسواهما من الشيوعيين الانتقاديين، لتوكيد الانتقادي في شخصية زبيد الذي تلحّ الرواية على المطابقة بينه وبين الكاتب. ولكن، إذا كانت سيرة حنا مينة تجافي قليلاً أو كثيراً السيرة السياسية لزبيد- وسيرته مع المرأة- فالمفروض أن الرواية تفيد من هذه المجافاة، بقدر ما تقيم من مسافة بين المتخيل والواقعي.

ولكن ما الفيصل في هذه المسافة؟ في اله جافاة والمطابقة والتخيل؟ هل هو الكاتب أم ماهو متوفر أو سيتوفر من قرائن خارجية عبر تاريخ الحزب الشيوعي السوري ومرويات معاصري الكاتب وسواها؟ وإذا صح في هذه المرويات ما يتشكك في تلك السيرة، فهل للمرء أن يذهب إلى أن ضغوط ما طرأ على الاتحاد السوفياتي والصين والحزب الشيوعي السوري وسواه من متغيرات، على الرواية، هو ماجعل الكاتب يجيّر زمن الرواية -أواخر الخمسينات ومطلع الستينات- لما سيلي بعد ثلاثة عقود؟ وهل سيكون ذلك سبب ارتسام زبيد على هذا النحو المستقبلي السوبرماني بقدر من الإقناع لايحسد عليه؟.

لعل ذلك كله يزداد توكيداً عبر متابعة السيرة السياسية لزبيد في بعدها الصيني. فحيث العربدة ممنوعة، والعيون الخفية تراقب الخبراء الأجانب ولا تتدخل، وحيث التحرش بصينية أو حبها أوزواجها محرم على الأجنبي، في هذا البلد يبدو زبيد كأن لاعمل له، ليل نهار، سوى شرب الكونياك والمغازلة والضاجعة. ولا تستعصي عليه الصينية. وفي الآن نفسه يبدو كأن هذا المغامر السكير الدون جوان لاوقت لديه إلا لمراجعة الترجمات، وهو يختار مها مايراه ضرورياً لحركة التحرر العربية. أما دروسه الجامعية فتتوقف لامتناعه عن انتقاد الاتحاد السوفياتي، وبالتالي لامتناع الطلاب عن دروسه. وعلى أية حال، فدرب المغامرة تصل بزبيد إلى سجن الخطرين إثر محاولة جيفرسون الانتحار. وهو يزوره مع السيدة نلسون، ويفضح تحريض النازيين والفاشيين المندسين في الصين. ويبدو السجن فرصة زبيد لكشف جانب معتم آخر من الحياة الصينية، ولتوكيد فرادته. فهو الذي يهدي السجين المحكوم بالإعدام (فون تو) إلى البقعة البيضاء في قلبه، ويكون السجن فرصة أيضاً لتقديم شروح في البوذية -كما كانت حالة جيفرسون لتقديم شروح علمنفسية- وحكايات السجناء. ومن المحقق (تن بو) إلى المرافق عبد القادر الذي يغدو معجباً بزبيد، إلى تشوتن

وخيو وهادي وهيوومكين، إلى لـي نـاي خطيبـة فزوجـة الإيرانـي حسـن -وهـذا الإيراني ورفاقه اللاجئون إلى الصين أيضاً- كل أولئك يبدون كأنهم يدورون فـي فلك زبيد، يؤخذون به كصديق، وينتصر عليهم إن كـانوا خصوماً. ويبلـغ الأمـر ذروته في محاولة ألدو اغتيال زبيد في الغابـة، وكشـف الشبكة النازيـة الفاشـية، فأفضال زبيد على الصين لاتوزن ولاتحصى.

***

ليس من الطريف فقط أن تخطـئ الذاكـرة فـي روايـة سيرية تفـرد نصـف حجمها للمذكرات، ففي اليومية الحادية والعشرين (1960/9/2) يكتب زبيـد أنـه مع إطلالة العام الجديد 1961 طرأت ثلاثة أحـداث فـي حياتـه: علاقتـه بمـارلين وعلاقته بأسرة بورجرون وعودة تشين لاو. فكيـف يكتـب مذكراتـه عـن السـنة الجديدة قبل حلولها بشهور؟.

مهما يكن، فهذه الرواية تضيء تجربة حنا مينة في كتابـة الروايـة السـيرية من جهة، وترفد الرواية العربية التي تعنى بالآخر، شأنها شـأن روايـات (الربيـع والخريف) بفضائها المجري، و(فـوق الجبـل تحـت الثلـج) بفضائهـا البلغـاري، و (حمامة زرقاء فوق السجن) بفضائهـا اللندنـي... لكـن هـذا الرفـد فـي (المغـامرة الأخيرة) بخاصة، لايبدو ذا شأن في وعـي الآخـر الشـرقي الصينـي أو الغربـي، وبالتالي، في وعي الذات أيضاً. وأنى للـذات المريضـة نرجسياً أن ترفـد، وهـي التي لاتجيد إلا أن تأخذ، حتى وهي تعطي.

2- ميرال الطحاوي: الباذنجانة الزرقاء

بعبث طفلة وشقاوة مراهقة ووجْد عاشقة وتمرد جامعيـة وصبـوات ونـدوب امرأة، وبقلق ومكر الكتابـة، ترمـي ميرال الطحـاوي قارئـاً بروايتهـا (الباذنجانـة الزرقاء)(1)

وقد يشي العنوان لقارئ بحيدة أو هجنة، لكـن الروايـة تعجـل بصدمهـا منـذ كلماتها الأولى. وإذ يكـاد قـارئ يـأنس إلـى روايـة تلاعبـه بسلاسـة ونـزق معـاً، وبضمير المتكلم، فإن الراوية (الملعونة) تعجل بضمير الغائب في الصفحة التالية لتروي نتفاً من سيرة هذه التي ولدت في الشهر السـابع مثـل الباذنجانـة الزرقـاء. ولا تفتأ الراوية تعاود الملاعبة كلما همّت المؤانسة بقارئ، إلى أن يصحو فجـأة على أن الرواية انتهت والراوية غابت، ولم يعد له إلا الجراح الفاغرة.

وقد تتسمّر الرواية في يد، مفتوحة أو مطبقة، وقد تأوي إلى رف في مكتبة، فيما قارئ يتهجّى أسماء صاحبة السيرة: الزبلة أو تمن الإبرة أوخلقة شياطين أو ست الحلويـن أو نونـوش أو ست البنـات أو حبيبـة بابـا أو الأراجـوزة أو تربيـة الشوارع أو القردة أو نكبة أو (ن) أو ندى.. وتتلاعب الأسماء بـالقراءة والكتابـة لترسل سـردية سيرية أو سيرة روائيـة أو روايـة سيرية لمـن ولـدت فـي مـدار السرطـان برج القرد فـي العـام السابع والستين بعـد الألـف والتسـعمائة، وبالكـاد بلغت الثلاثيـن وهـي تغـادر الكتابـة لتسـتوطن القــراءة، كأنهــا هزيمــة حــرب حزيران- يونيو 1967 منذ الحمل بها إلى شـبابها المتقد بنـا علـى حافـة الألفيـة الثالثة.

***

لأب طبيب جـراح هـو سـعد باشـا، وأم تتمـاهى بالملكــة ناريمــان، ولــدت الباذنجانة الزرقاء. وفي الغياب الذي تفرضه الحرب على الأب، تتنــاهب الوليـدة جداتها الثلاث. وفي الحضور الغامر لــلأب -من بعـد- تتقـافز طفولـة ومراهقـة البنت التي يريدها أبوها أن تكون عالمة فضاء، ويفترض أنهـا عبقريـة، وتشـرع العلامات -الندوب تشكل الروح والجسد، في البيت كما في المدرسة.

هكذا نقرأ علامة -ندبة الأرجوحة، ومدرس الفرنساوي ولحظــة البلـوغ فـي درس له، وطرده لها من حصته، وهجسها: "لماذا تخاصمني؟ أنا لـم أفعـل شـيئاً. أنا أحبك". وكما في الحالات النفسية الأنموذجية، تظفـر زميلـة (هنـد) بـالمدرس، كأنها الأم الظافرة بالأب. وتقف الأم في قرارة البنت دون الأب، منتشية بهزيمـة البنت أمام المدرس، ثم يأتي الشقيق (نادر) وهي تحرص على أن تثبـت لـه أنهـا قديسة تطلب المغفرة على ذنوب كانت تحلم فقط باقترافها. بيد أن الولـد الصغير الذي يدقدق لها بطبلته سرعان مايرميها بالكفر ويمضي إلى دراسته، وهي تهيلـه برسائلها، وترسم العلامة -الندبة الكبرى- صدمة الأب بمـآل ابنـه إلـى التكفيـر، وبحزبه (الوفد)، وصولاً إلى موته.

ها هنا ينقفل القسم الأول من الرواية (أرجوحة سن الفــأر)، ليلـي القسـم الثاني (اثنتان بالمبنى الرابع بمدينة الطالبات)، وليتوزع، شأن القسـم السـابق والقسـم اللاحـق (طـوق الحمامـة)، إلـى فصـول معنونـة، يتوالـى فيهــا فعـل العلامات -الندوب الأولى، ووشم ما لا يفتأ يجدّ منهـا، مـع التوكيـد علـى أن السيرة لا تتوزع بانتظام بين قسم وقسم، فالاستباق والارتجاع يشبكان الأقسام

كما يقتضي -بامتياز- البناء الروائي.

لقد ختمت الرواية فصل (منامات) من القسم الأول بقولها:"وأراهم يعبرون، بعيونهم الجاحظة يعبرون، مابين وعيي وموتي، ويجذبون أطراف جثتي باشتهاء". ولئن كان ما سيلي سيحجّم من فجاجة تعميم الجاني -الآخر والضحية- الأنا في ذلك القول، فالرواية ستبدأ في قسمها الثاني ترمي بشيات الوعي. فصاحبة السيرة باتت طالبة جامعية، وقد شرعت الرواية تشبك سيرتها بسير آخرين وأخريات. لقد خرجت ندى من شرنقة الأسرة. وإذا كان (وا) قد علموها فقط التطلع عبر الأراجيح: تنزل وتهبط ولا تطير ولا تسقط، فالأمر الآن جد مختلف.

هي الآن تمارس قمع أحلامها بانتظام، ونادر يقمعها في الأحلام. وهي الآن تحيا قصتها مع زياد ويحيا وعليا ومها، تفقد بكارتها وتتعلق بذلك الذي يأمرها (تعالي) فتنصاع كمسلوبة، تفقد بكارتها وهو يصمها بالعهر كما يصم أمه، مبهظاً باستشهاد والده في الحرب وبيساريته، فهل يكمل رسم اللوحة هذا الذي يصدعها:أنت باردة، ويتشكك في أنها تكتب ضده التقارير، فيركلها ويطردها؟ ماذا يعني أن يهتف بها (يحيا): أنت منطلقة؟ ماذا يعني أن يكون الجار التقدمي أول رجل يحدثها عن ماركس والبورجوازية العفنة والنظام البطريركي وحرية الجسد، ثم تهرع أصابعه إليها من تحت الطاولة؟

من طور إلى طور تمضي الرواية بندى وبرهط من الشباب والشابات ممن أنجبتهم هزيمة حزيران -يونيو 1967، وتقدموا إلى الثمانينات والتسعينات، كأن حرب تشرين الأول- أكتوبر 1973 لم تكن، فيما المسألة الإسلامية -أو- الإسلام السياسي أو الأصولية...- تستولي على جهاتهم.

تلك هي عليا التي تحب نادر، وتقول بالاجتهاد وتتساءل عن صيرورة واحدنا مقصلة للآخر باسم سلطة النص. لكن نادر يسرع إلى جمع التبرعات للمجاهدين الأفغان. ومع تنامي التيار الإسلامي في الجامعة، يفترق نادر عن رفاقه -إخوانه، فهو ضد السرية، وهم ضد تساؤلاته، لذلك يصبح هدفهم وهدف الأجهزة الأمنية معاً، فيما عليا تهتف بشقيقته: أخوك غير متسق، وتلوي عنه إلى زواج (عاقل) من ابن عمتها.

أما ندى التي شرعت تكتب، فمن البداية الدينية التي تشخص غربة الإسلام وضرورة إحياء الجهاد، نراها تمضي إلى جنون الجسد والجنس، إلى مواجهة المشرفة على مبنى الطالبات، إلى هدأة علاقتها مع الأم(لأن الذي كانتا تتعاركان

عليه قد مات)، إلى بار الشيخ علي مع حفنة من الطلبة اليساريين والإحباط والشعر، وستكتب أخيراً: "عدتُ لكتابة تلك الأشياء التي أسميها قصصاً أو تذكارات (....) غبار طباشير الفصول على يدي، وشقوق بيت أبي تتكاثر وأنا وحيدة، أتشاغل عن الوحدة باجترار الصمت وحروف الكتابة".

بهذا تصل بنا الرواية إلى قسمها الأخير (طوق الحمامة).وسيتصدر كلَّ فصل منه مقطعٌ من الأثر الشهير، فضلاً عما سينسرب في بعض الفصول، مما كتب ابن حزم أو مما روى الغزالي في (إحياء علوم الدين) عن عاشقة الفتى الكوفي. ولقد قسمت الفصول إلى أبواب: (باب من أحب من نظرة واحدة – باب الوصل– باب الهجر– باب الغدر– باب البين)، ليس تيمناً بابن حزم، بل من أجل سرد ماعاشت ندى من الحب بين وصال وفصال. وعبر هذا العيش ستكون مها قد ماتت، وأولجا قد طلعت بحكمتها: (الحب خبرة حواس). أما ندى الرومانتيكية الشبيهة بنادر، كما تصف أولجا، فستتكاثر الأقواس التي تفتحها لتسوق ماترى في شأن المرأة والرجل، وستخاطب أباها: "حاولت أن أكون كما تشتهي "أنت" أو تريد "هي"، اجتهدتُ كثيراً أن أصبح المرأة التي تحبها، أو الابنة التي تليق بها، لكنني كلما حاولت إرضاءها، أغضبتك، وكلما حاولت مصالحتك جرحتني". وستقف ندى قبل النهاية فيماتكتب من قصص، تمط خيوط الحكي كيلا تنزلق إلى القيد، وهي التي تبدو في علاقتها بكل من هوت، تلك المندفعة المتعلقة، المرفوضة، وغير المفهومة.

هكذا تسلم الرواية لقارئ سيرة امرأة تتقد بالخصوصية، وتفغر جراحها على سيرة جيل ومجتمع مابين هزيمة 1967 ومشارف القرن الجديد.

وتبدو مفارقة الرواية لقارئ مضطرمة باللوبان على الحرية الشخصية والعميمة، وبالعناء من كل قامع أسري أو ديني أو سياسي أو اقتصادي أو ثقافي. لكأنما أرادت أن تدع قارئاً مرعوداً بما يقلق الجسد والروح، من دون أن تبهظه أو تبهره بما توسلت لذلك. فرسم الشخصية الروائية يأتي لمحاً بعبارات مقتصدة تجعل للنكرة حضور المعرفة(تانت نوال وتانت فوقية والجدة نينا والخادمة دهبة والجدة ستي والجدة الشريفة ومجند سمير أميس....). والوصف يأتي مقتصداً أيضاً –والحق أن الاقتصاد اللغوي سمة غالبة للرواية –ودقيقاً، ينم عن خبرة عميقة بالموصوف، سواء أكان فضاء أم شيئاً أم بشراً.

وتحفل الرواية بالمتناصات التي تفتق فضاء الرواية مدى تلو مدى. فمن الغناء الشعبي إلى الأقواس التي تنفتح لتقدم سردية أخرى غير أدبية، نتفاً من

بحث في شأن المرأة والشأن العام، إلى حكاية الجدةعجبة وحكاية يونس الفارس، إلى أشعار ندى، إلى ماسبق ذكره من (طوق الحمامة) و(إحياء علوم الدين). وقد خدمت لعبة التناص تعدد لغات الرواية، وهو الملعوب أساساً بمهارة، حيث تتباين لغات الأب والأم وكل من الجدات وصديقات الأم ومدرس الفرنساوي ومدرس الإنكليزي ومها وأولجا وعليا ومن أحبت ندى، ورسائلها إلى نادر. ولئن تولت ندى السرد بضمير المتكلم حيناً، وتولت السرد عنها أحياناً الساردة بضميري المتكلم والمخاطب، فقد تلوّن السرد بعامة بمقتضى الحالة، وضارع في مواطن عديدة من القسم الأخير دفق (طوق الحمامة) وأناشيد الحب التوراتية، ولا يكاد يشكو إلا من ضغط استذكار المدرسة ودروس التدبير المنزلي. ويبرز هنا توسل الإيقاع لتنظيم السرد من جهة، ولعقد أواصر مسرودات الأقسام الثلاثة، فأمر الحبيب (تعالي) يغدو إيقاعاً، والأرجوحة والأسلاك التي شبكت فكي الطفلة إثر سقوطها من الأرجوحة، وصيحة مدرس الفرنسي، وانتظار هاتف الحبيب، وأعقاب سجائر أولجا... كل ذلك يغدو إيقاعات تترجع وتختفي وتفجأ وتتناوب وتتداخل لتقوم للرواية موسيقاها، بما تعنيه من شجى ولعب ونظام.

***

على أن ماينغص قارئاً من هذا كله هو الأخطاء الإملائية والنحوية. وهو ما لا تشفع له دعوى الأخطاء الطباعية. من ذلك هذه الأمثلة التي سأردفها بالصواب: وحين يكفون: يكففن، ص 25-تظهر بقعاً: بقع، ص26-لن تدع الله، لن تدعو الله، ص44- أراه في اليوم التالي معلق: معلقا، ص64- إنهم مرتزقة وحشاشين،: وحشاشون، ص 75- في الربع قرن الأخير: ربع القرن، ص 77- مشقة كبيرة تسميها: تسمينها، ص 107- بعد أن تتحدثين: تتحدثي، ص 107- شطرين متواجهين: شطران متواجهان، ص 111، -عيناك بعدها لن يكفا: تكفا، ص111- أن قبلة في فمك إنجازاً كبيراً:إنجاز كبر، ص113- إذا أردتم:أردتن، ص 114- كان حزناً شفيفاً يعبث في شعري: حزن شفيف، ص121- بعدها ستكفي عن اعتذاراتك: ستكفين، ص 124-لتمضين: لتمضي، ص124- وركضت ساقيك:ساقاك، ص 125- لأن بين سنتيها الأماميتين فراغ: سنيها الأماميين فراغاً-حرفين متشابكين: حرفان متشابكان، ص 127- وإذا خفت الضوء قليل واصطدمت قامتنا ونحن نتلقى في الشرفة: قليلاً، قامتنا، نلتقي، ص128...".

ولقد صادفني مؤخراً مثل ذلك أو ماهو أفدح في روايتي نهاد سيريس (حالة شغف) وهيفاء بيطار (امرأة من طابقين). مما يجعلني أصدع أعلى بالدعوى إلى التدقيق اللغوي. أليس من الحرام الذي صدعتنا به رواية (الباذنجانة الزرقاء) أن تنتأ في إنجازها الفني البديع مثل تلك الهنات؟

□□

■ *الهوامش:*

1 - منشورات دار شرقيات، القاهرة 1997.

□□□

الفصـل الرابـع:

السـيرة

1- جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى

بالتوازي مع كتابه (الفن والحلم والفعل-1986)، قدم جبرا إبراهيم جبرا (البئر الأولى)،(1)، وحدد في غلافها الداخلي أنها فصول من السيرة الذاتية. وفي ذلك الكتاب ما يضيء هذه السيرة، ابتداءً من جهر الكاتب بفزعه أحياناً من التفكير في الكتابة عن الماضي بإسهاب وإفاضة، فجبرا مأخوذ باللحظة الراهنة، ويعدّ التضحية بأي قدر منها من أجل الماضي الجميل أمراً شديد الخطر.

مقومات السيرة الذاتية عند جبرا:

لكن الأهم من ذلك هو قوله في صدد كتابة السيرة الذاتية: "وإذا اعتمد المرء على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال، فإنه يقع في خطر الانزلاق إلى الأنماط أو القوالب الذاكرية التي هي قوة مميتة وليست محيية. لكنه إذا استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، أو عن طريق هذه القوة الخلاقة في ذاته، فإنه حينئذٍ يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً رغم كونه عميق الجذور في الماضي".

وفي التقديم الذي وضع جبرا لـ (البئر الأولى) تحت عنوان (في المستهل) سنجده يرفض أن يسلك فيما سيكتب مسلك مايسميه بالترجمة الذاتية الصرف. وسيكون علينا أن نتابع (المقدمة)، كي نتبيّن مايميز به الكاتب الترجمة الذاتية الصرف عما يقدم من فصول سيرته الذاتية.

فهو يعلن في مقدمة (البئر الأولى) أنه لا يكتب تاريخاً لفترة طفولته، ولا لأسرته، ولا يكتب تحليلاً اجتماعياً لبلدته الفلسطينية بيت لحم، بل يكتب ماهو شخصي بحت، وطفولي بحت، ومقتربه يتركز على الذات إذ يتزايد انتباهها.

من أجل ذلك يتجاوز الكاتب ماسبق أن استعاره من فترة طفولته ووظفه في مقالاته أو قصصه أو رواياته. ويشير إلى بعض ذلك في الهوامش (قصة الغرامفون مثلاً من مجموعة عرق وبدايات من حرف الياء). وهكذا يدع للدارسين أن يستخلصوا ماهو سيريّ في كتاباته الأخرى، وأن يفهموه كيفما شاؤوا، لينصرف هو إلى الكثير الذي ظل خارج تلك الكتابات.

غير أن منهجيّة أو معيارية الكاتب في كتابة سيرته لا تتجلي إلا بمتابعة البنود التالية في مقدمة (البئر الأولى):

البند الأول: تأكيد الكاتب على أن (البئر الأولى) هي قصة البراءة المفقودة ومحاولة استعادتها، أي: قصص الطفولة. فالطفولة ليست قصة واحدة، بل قصص متباينة يصعب أحياناً وصلها، رغم تواتر شخصياتها، إلا بشيء من الحيلة الروائية. يقول: "قصص الطفولة إذن هي قصص أحداث غدت مزيجاً من الذكرى والحلم، مزيجاً من الكثافة الوجودية والغيبوبة الشاعرية". ويأخذ الكاتب على معظم كتّاب السيرة، أينما كانوا، أنهم ينظّرون لطفولتهم بعين النضج (زمن الكتابة)، ويستبقون النقاد بشأن تجربتهم إذ يعلقون هم عليها، ويستعجلون القلم لبلوغ المرحلة الأهم في نظرهم: المراهقة.

والبند الثاني: هو اعتراف الكاتب باضطراره إلى الحذف والانتقاء، متعللاً بإدراكه مشكلة الكاتب الأبدية في التوفيق بين سيولة التجربة وشكلانية الكلمة. أما البند الأخير فهو رفضه أن يعلم أحد بتفاصيل ظروفه المعيشية القاسية في القدس سنة 1945. ومع أن هذا الرفض يتجاوز الطفولة ويميل إلى كتابه السيري التالي (شارع الأميرات)، إلا أن هذا الرفض هو في صلب منهجية أو معيارية كتابة الكاتب للسيرة، والتي يترجّع فيها الصدى الجهير في السيرة الذاتية العربية، كما شخّصه يحي إبراهيم في كتابه (السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث-1974)، بنفيه أن يكون كتّاب الترجمة الذاتية في أدبنا على امتداد عصوره حتى اليوم، قد بلغوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ تعرية النفس والمكاشفة الفاضحة

بالاعتراف الخارج عما ألفه الناس من مثل اعترافات كل من روسو وأندريه جيد وغيرهما.

إنه الرقيب الداخلي، إنها سطوة الرقيب الاجتماعي، والمحرمات الطريفة والتليدة. وإذا كان بعضهم قد ناوش هذين الرقيبين وتلك المحرمات، من أبي حكيمة في ديوانه-فالسيرة الذاتية بحسب فابيرو عمل أدبي قد يكون روايةً أو قصيدة أو مقالة فلسفية..- إلى بو علي ياسين في (عين الزهور)، فجبرا إبراهيم جبرا يتقفى ميخائيل نعيمة في سيرته (سبعون) حيث يرفض الكتابة عن حياته الخاصة"، وماذا كان بيني وبين نساء أحببتهن". كما فعل -أقل أو أكثر- عباس محمودالعقاد في (أنا) أو أحمد أمين في (حياتي) أو توفيق يوسف عواد في (حصاد العمر) وسواهم.

وهكذا، فالسيرة الذاتية العربية بعامة هي قناع لصاحبها، يضاعف مايقوم به الحكي أصلاً من الانتقاء والحذف والتقديم والتأخير، أو الاستنساب كما تحدد يمنى العيد. وبالمقابل، تأتي الرواية فتناوش المحرمات والرقابة عندما تقوم على السيرة الذاتية، فتهتك قليلاً أو كثيراً قناع الذات في السيرة وقناع الحكي بعامة، بفضل القناع الجديد: القناع الروائي، كما نرى في روايات غالب هلسا(الخماسين) وعبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج) ومحمد شكري (الخبز الحافي - الشطار) وليلى بعلبكي (أنا أحيا) وغادة السمان (الفسيفساء الدمشقية) وجبرا إبراهيم جبرا نفسه (البحث عن وليدمسعود- صيادون في شارع ضيق- صراخ في ليل طويل- يوميات سراب عفان- الغرف الأخرى- السفينة).

وإذا كان روائيون آخرون قد خصّوا طفولتهم برواية سيرية أو سيرة روائية-كما فعل طه حسين في (الأيام)، أو محمد ديب أو حنا مينة -كل في ثلاثيته- فقد اختار جبرا لطفولته في (البئر الأولى) ماهو أقرب إلى هذا السبيل، تعويلاً على مارأينا منه بصدد الذاكرة والخيال والحلم، وماسبق توظيفه في كتابات أخرى، وعلى صراع التجربة والكتابة، معلناً الحذف والانتقاء، لكأنّ جبرا بذلك يتوسل القناع الروائي للسيرة وهو يناوش سطوة الرقابة والمحرمات.

طفولة جبرا:

يتلامع الخان كذكرى أولى لبيت الطفولة تنطوي على مفردات الفضاء الضائع: العليّة حيث الكنيسة والشارع وساحة باب الدير... وسرعان ما تهمي ذكريات الخشاشي (جمع خشية) والبيوت التي تنقل فيها الطفل مع أسرته (حوش

ديوب، دار فتحو، دار جحلوقة) وذكريات المدارس منذ اليوم الأول والدفتر الأول، ومن مدرسة الروم إلى مدرسة السريان الكاثوليك إلى المدرسة الوطنية. ولعل الكاتب كما كتب- عن قصد -قد جعل حقاً من الذات والمحيط موضوعين متبادلين، في الواحد انعكاس للآخر، بل وتجسيد رمزي له أحياناً. ففي كل بيت سكنته أسرته ثمة البئر. ومن بئر الخرزة أو بئر البكرة تمضي السيرة إلى آبار فلسطين، إلى حياتنا التي ليست سوى سلسة من الآبار، نحفر في كل مرحلة واحدة جديدة، نسرب إليها همي التجارب، نستعيدها كلما استبد بنا الظمأ.والبئر الأولى هي بئر الطفولة: البئر التي تجمعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات. لذلك اختار جبرا لسيرته هذا العنوان (البئر الأولى). ولذلك كانت عنايته بالفضاء: الأديرة في بيت لحم، الوصف الدقيق واللمحة التاريخية، اللغات الدينية والعشائر والأسر والصناعة السياحية وحارة اليهود والأسواق والمهرجان الشعبي، الثلج والزهور والألوان والطيور والغيوم، قبة راحيل وجبل خريطون والقدس...ولذلك كانت عناية الكاتب بمن يقوم بهم وبهنّ هذا الفضاء: الجدة والأم والأب والشقيق يوسف والأهبل نعوم والأساتذة والأقران والجيران ورجال الدين...

في هذا الفضاء يتفتح وعي الطفل ويكون ما سيسم شخصيته، مما يمكن بلورته على هذا النحو:

* البعد الديني:

من القصص الدينية التي يرويها المعلم صموئيل (قايين وهابيل- الطوفان) إلى التراتيل والأناشيد والصوم وأسبوع الآلام، والخطيئة، إلى الرسامة في دير مار مرقس في القدس حيث يكتب جبرا: لقد حسبتني في حلم مستحيل.

* البعد الفني:

ويتفرع إلى الوله بالقصة والحكاية ابتداءً من قراءة يوسف على جبرا قصة علاء الدين، إلى حكاية الناسك مالك وإبراهيم صانع الطواحين، والتي يحكيها الأب لأبنائه ويثبتها جبرا في ثلاث عشرة صفحة من سيرته، إلى ماسيلي مع القراءة والكتابة.

ومن هذا البعد أيضاً: الوله بالصورة ابتداء من كتاب يوسف (بالإنكليزية) إلى المعلم حسام اشتية الذي وصل الطفل جبرا بحسّ الكلمة المرئية، وفتح عينيه

على عالم من الرهافة في التكوين البصري، وصولاً إلى الحلاق الذي يكبّر الصورة، وتكبير الطفل لصورة نابليون وانجذابه بالأقلام الملونة والألوان المائية، وما سيعلمه في القدس جمال بدران من أصول الرسم والزخرفة.

ومن هذا البعد أيضاً الوله بالمسرح والموسيقى، فالطفل جبرا يجمع أقرانه ليمثلوا ما كانوا يرون في (دير أبونا أنطون) ويؤخذ بلاعبي السيماء والسيرك وصندوق الدنيا وبمسرحية مجنون ليلى وبالأغاني والألعاب، وبالسينما التي كان يوفّرها الأب دوماجي، وبالفرقة الموسيقية في دير أبونا أنطون.

*بُعْدُ القراءة:

حيث يبدو الكتاب هو الوشم الأكبر في طفولة جبرا. فقد تسنّى له بفضل مكتبة شقيقه يوسف أن يقرأ بحر الآداب ومجاني الأدب وروبنسون كروزو وروايات بوليسية وأجزاء من السير الشعبية وألف ليلة... واستولى على الطفل سحر جديد جعله يجرب كتابة القصة الأولى بعد سنتين أو ثلاث من قراءاته لحكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف، ومن أسف أن الكاتب قد أضاع هذه القصة.

*البعد الفلسطيني:

ويندغم هنا ما نشأ عليه جبرا من معايشة اليهود. فحارة أولاء تزكم الطفل برائحة العفن والعطن الغريبين. والأم توصي أطفالها بالحذر من اليهود: إنهم يسرقون الأطفال في أعيادهم ليذبحوهم ويمزجوا دماءهم في عجين خبز الفطير. وقبة راحيل ستبدو دوماً للطفل ذلك الحد الفاصل بين المعلوم والمجهول، بين الألفة والغربة. ولن تغادر الطفل حتى شيخوخته صورة الحاخامات وأصداء ولولتهم الغريبة في القبة التي تمتد بعدها الطريق إلى القدس: إلى عالم الغوامض والأسرار.

وستغدو القدس -بعد بيت لحم- قوام البعد الفلسطيني في عالم الطفل وما سيؤول إليه. فمنذ الانتقال إلى دار فتحو في بيت لحم، وإذ يشرف جبرا مع شقيقه يوسف على أضواء القدس، يقول الأخير: "إنه ضياء مدينة القدس، يريد الله لها أن تتوهج وسط الظلام الذي يملأ الدنيا".

وعلى الرغم من أن الكاتب يحدد لـ (البئر الأولى) سنّي الطفولة وبيت لحم، إلا أنه سيمضي في نهاية السيرة (الفصل 21) إلى انتقال الأسرة إلى القدس،

واكتشافه لها حيّاً حيّاً وحجراً حجراً، وسيوجز مراهقته فيها، حيث لأول مرة "كانت هناك الفتيات الشهيات أراهن في كل مكان كالسائرات في حلم لا آخر له. أم أنني أنا الذي كنت معهن كالسائر في حلم؟".

وهكذا يخرج الكاتب عما اختطّ ويصل إلى ثورة 1936 وموت شقيقته الطفلة وبداياته في الكتابة والترجمة والعمل في التعليم، بعد أن يتابع ما طرأ لأبعاد الرسم والموسيقى والقراءة.

لقد بات الطفل جبرا ليلة الرسامة في القدس قبل الانتقال النهائي إليها.وفي تلك الفترة كانت الرحلة المدرسية إلى جبل خريطون حيث تاه في المغارة كماتاه في القدس. وإذا كانت تجربة العطش حتى شفا الموت، وتجربة المتاهة حتى شفا الرعب، في تلك الرحلة المدرسية، ستتركان في النفس والذاكرة أثراً عميقاً، فإن القدس ستكوّن شخصية جبرا،مثل بيت لحم والقراءة والرسم والموسيقى. وبعبارة أخرى، ستكوّن الثقافة وفلسطين شخصية جبرا، وهو الذي يردد في مقدمة (البئر الأوى) قول وردز ويرث: الطفل هو والد الرجل.

***

هكذا حفلت (البئر الأولى) بحكايات ومفارقات الطفولة وعناءها، كما حفلت بإضاءات من يروي سيرة هذه الطفولة لمحيطها. ولسوف يتابع الكاتب أشتات سيرته التالية في (شارع الأميرات)، فيرفد مكتبة السيرة الذاتية العربية بإضافتين متميزتين وهامتين تلحان علينا بتحية النحاتة هايدي لويد زوجة الآثاري الشهير سيتون لويد، والتي رمت ببذرة السيرة الذاتية في نفس جبرا مبكراً، إذ سألته أن يحدثها عن حياته، فأحال الأمر على المستقبل، فقالت: إذن أنتظر أن أقرأ سيرتك الذاتية يوماً. وها قد جاء اليوم الموعود الذي يحضر فيه جبرا رغم الغياب-الموت.

الهوامش:

1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.

2- جبرا إبراهيم جبرا: شارع الأميرات

قبيل رحيله، أصدر جبرا إبراهيم جبرا كتابه السيري الثاني (شارع الأميرات)(1)، مثبتاً على غلافه أنه (فصول من سيرة ذاتية)، بينما كان قد أثبت في الغلاف الداخلي لكتابة السيري الأول (البئر الأولى) أنه فصول من السيرة الذاتية).

وكما قدم الكاتب للكتاب الأول، فعل في الثاني، مؤكداً خياره في تجاوز مابث من سيرته في كتاباته الأخرى، حيث نقرأ "ولم تكن روايتي" "يوميات سراب عفان" ومقالاتي في "تأملات في بنيان مرمري" و"معايشة النمرة وأوراق أخرى" و"حواراتي في كتاب"."الاكتشاف والدهشة"- وهي التي جاءت جميعاً بعد "البئر الأولى"- إلا استكمالاً من نوع ما بصورة غير مباشرة، لهذه السيرة".وسيشير الكاتب أيضاً إلى روايته "صراخ في ليل طويل" و"البحث عن وليد مسعود" وإلى قصص أخرى، ونضيف إلى ذلك (السفينة).

لكن الأمر ليس فقط مايعنيه ذلك من حضور السيرة في الرواية خاصة، وفي أغلب ماكتب جبرا-من شعر أو مقالة أو محاورة- وما رسم. فالكاتب كما نصّ في (البئر الأولى) يحذف ويختار مما عاش، ليقدم فصولاً وحسب. وسنراه في ختام (شارع الأميرات) يكتب: "وما أقل ماذكرت، وبسبب أنواع من الضرورات، ما أكثر ما أغفلت وحذفت". وهكذا فمعظم الحديث السيري "سيبقى في انتظار من له القدرة والصبر والحب لاستقرائه من أوراق ورسائل ومصادر أخرى لا حصر لها- هذا إذا لم تبددها الزوابع أو تغرقها السيول".

إنها إذن سطوة المحرمات والرقيب الاجتماعي والرقيب الداخلي، والتي جعلت (البئر الأولى) تخلو من أية إشارة إلى النمو الجسدي والعاطفي والجنسي لطفولة ومراهقة الكاتب. وسيتواصل ذلك في شبابه في (شارع الأميرات) كما سنرى، في الوقت الذي ناوشت فيه سير وروايات سيرية أخرى تلك السطوة، وقصّت نمو صاحب السيرة أو الروائي، كما فعل لويس عوض أو سهيل إدريس أو محمد شكري أو حنا مينة، وصولاً إلى سيرة شكري عياد (العيش على الحافة) أو ما نشر رجاء النقاش للتو: (نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته).

***

يتكون (شارع الأميرات) من ستة فصول، جاء آخرها في اثني عشر

مقطعاً، وفيما يقارب نصف الكتاب الذي عدّه عبد الواحد لؤلؤة رواية واقعية كتبها شاعر رسام، كما عدّه صورة جبرا في شبابه، فهل يذكرنا ذلك بـ (صورة الفنان في شبابه)، لجميس جويس؟ وكيف يغدو سؤال السيرة والرواية حين نتابع وصف عبد الواحد لؤلؤة لرواية (صيادون في شارع ضيق) بالرواية الذاتية جداً، ومثلها (صراخ في ليل طويل) التي شبه الخيال فيها بالملح في الطعام؟

على وقع هذه الأسئلة يرسم جبرا إبراهيم جبرا نفسه أشبه بشخصية روائية، ويكتب الواقعة كقصة، ويشتغل التناص في السيرة، وتتهجّن لغتها وتتعدد كما يليق بالرواية، فيتلوّن الحوار بالعامية، ويومض شعر جبرا في النص السيري، كما تومض المعلومة والوثيقة.

وأول مايلفت من ذلك هو توسّل المجاز في التعبير عن الحب والجنس. فمنذ بداية وصول الكاتب إلى جامعة اكسترا، وطوال الأشهر التسعة بين 1939-1940، وقبل أن يكمل العشرين، تغدو الجامعة "مسرحاً لانطلاقاتي الذهنية والحسية"، فيقبل على شراء الكتب وتعلم الرقص، ويقرأ للفتيات شعراً، وهو الفتى العربي القادم من روابي القدس البعيدة"، ما زلت أحمل بين جنبيّ عطش الصحراء القديم".

في مقهى دوليز، ومع ابنة الستة عشر ربيعاً تكون البداية. وسيرى الكاتب في هذه الفتاة بطلة قصة (ابنة السماء) التي كتبها في القدس قبل سفره بسنة، وسيكتب واصلاً أمس القدس بيوم اكسترا:"وكان لي في اكسترا أن أعرف الحب من جديد بعد تجربة عرفتها في القدس، بقيت رغم لذائذها ولياليها المؤرقة، في نطاق الهوى العذري. أما هذه المرة فكان الحب عاصفاً كالريح، وجارفاً كالسيول، فضاؤه الحقول الخضراء والأشجار البواسق، يضجّ بالجسد كما يضجّ بالروح".

وسرعان ماتلي علاقة الكاتب بغلاديس نوبي التي تصغره بسنة، وتدرس الإغريقية واللاتينية، وتعزف الموسيقى الكلاسيكية وتحفظ الشعر الإنكليزي. وفي هذه العلاقة التي تؤججها الثقافة تأتي شخصية ستيف دنكرلي الذي يحب غلاديس ويريد الزواج منها، ويكتب إلى جبرا طالباً التنحي، ثم تبلغ به التضحية أن يحمل غلاديس على الدراجة إلى جبرا الذي يكتب"، وماحدث في بقية ذلك النهار والليلة التي أعقبته، لايمكن أن يُروى بسهولة، فقد كان كالحلم: بعضه رعب، ومعظمه لذة، وكله أشبه بالمستحيل". وسيبلغ التعبير المجازي عن العلاقة أقصاه حين يشبه جبرا شفتي غلاديس بفلقتي فاكهة باردة ندية "تذوبان ولا تذوبان على شفتي".

لقد مضى جبرا، والحرب العالمية الثانية مشتعلة، إلى مسقط رأس شكسبير في ستراتفورد اون فون، وخطّ اسمه حيث يحرّم على أحد أن يفعل، وحضر عروض الموسم الشكسبيري وموسم الباليه، وخالجه الشعور بأن الأمير الدانماركي هاملت يتوحد به كلما ناجى نفسه أواختلى بحبيبته أوفيليا. وهنا تأتي جين هاريسون التي يخيل لها أن جبرا هو هاملت، كما يخيل لها أنها أوفيليا: "وقضينا أياماً في أحراش شكسبيرية ملأى بشموس متفجرة".

هذا التنامي في التعبير المجازي يمضي من تلبّس الحب والجنس بالثقافة إلى التجريد، في فصل (سيدة البحيرات). فقد مضى جبرا في ربيع 1940 إلى منطقة البحيرات، حيث بدايات الحركة الرومانسية في مطلع القرن التاسع عشر، وتوحّد بشعراء البحيرات، وهو المسكون منذ القدس بكولردج وشلي وكيتس ووردز ويرث. ويهيئ الشعر والطبيعة لجبرا تلك المرأة التي تبادره كما بادرته جين هاريسون، فإذا بسيدة البحيرات تحسبه رؤيا، وهو يقرأ لها باسم المسيح بالآرامية والعربية مأخوذاً بصورتها وصوتها، وفجأة يدرك أنها رؤيا وخلاصة النساء اللواتي أحب، واللواتي صوّرهن أولاء الشعراء. ومن بعد، سيعود التعبير المجازي إلى ما رأينا مع برناديت وغلاديس وجين، حيث يكون جبرا قد أوفى دراسته في بريطانيا وعاد إلى بغداد. وجلّ ذلك سيأتي في الفصل السادس المعنون بـ (لميعة والسنة العجائبية).

***

يبتدئ هذا الفصل بقصيدة أهداها جبرا إلى تلميذته (أ) التي أحبها عام 1949. عشية السنة العجائبية (1950)، ويلي القصيدة قوله: "ولا ريب أنني طوال السنة اللاحقة رحت أتمتع بوهج ما، بسبب إحساسي بما راح يحيط بي أخيراً من هذا الجمال الفتي الذي يتبدى لي في حالة غسقية بين الوهم والحقيقة، ألمسه ولا ألمسه، ويتيح لي أن أعرف فيه ذلك الجموح الحسي المتأجج شباباً ونضارة –ذلك الجموح الذي لم أكن أدري أنا فيه المطارد أم الطريد".

في السنة العجائبية سيلتقي جبرا بلميعة العسكري، وتهمي في مقاطع هذا الفصل ذكريات كيس النبق وضحكة لميعة وموقف أمها الحذر منه ومعارضة أسرتها لزواج العاشقين، والتهاب العشق بينهما في غمرة الفورة الثقافية، وصولاً إلى الزواج الذي يعتنق جبرا من أجله الإسلام.

لقد توازى حب جبرا للميعة وتلك الطالبة، وعاد إليه حلمه القديم منذ القدس بعارية ولابسة وأقنعة بشرية، فكتب "وأصبت بذلك البلاء الذي عرفته زمناً وأنا

طالب في انكلترا: حب اثنتين أو أكثر في الوقت نفسه". هكذا نراه في رحلته الباريسية التالية يتنقل بين نادين المسافرة معه على ظهر السفينة، ورسائله إلى لميعة والطالبة، والسيدة البغدادية القادمة إلى باريس لتعدّ الدكتوراه والتي نقرأ عنها: "عصاري من العشق الذي يطوح بي وبها، في مهاوٍ من جنون الجسد لا أعرف لنفسي طريقاً للنجاة منها (...) تذكرني بإلحاحٍ بحضورها الجسدي المثير، وتريدني أن أنسى كُل امرأة غيرها". والطريف أن جبرا يستذكر في هذا الخضمّ سالي من القدس، والتي ربطته بها صداقة فكرية"، دون أن تشوبها شائبة"، فهل يلتبس الحب أو الجنس في قرارة الكاتب بالشوائب، وهو يستذكر في شيخوخته ماعاشه في ريعان شبابه؟

على أية حال لا يقوم خضمّ المرأة بغير خضمّ الثقافة في سيرة الكاتب. وفي خضمّ الثقافة يتنكب جبرا سبيل التعبير المجازي. وتتوالى العلامات المؤسسة منذ بداية (شارع الأميرات) والرحلة إلى بور سعيد في الطريق إلى الدراسة في انكلترا على وقع الحرب.

فالتوق إلى رؤية تمثال دوليسبس في قناة السويس قاده إلى توقيف الشرطة، مما عنى للكاتب تجربة جديدة للكتابة، وهو الذي قد بات همه الأكبر قبل سنتين أو أكثر"، أن أكتب عن تجربة للحياة وخبرة للبشر، والطريق هي التجربة".

وفي الفصل الرابع (حكايتي مع أغاثا كريستي) عام 1948 علامة أخرى على هذه الطريق، تومض فيها بغداد سنة النكبة، ومكتبة مكنزي، وصداقة ديزموند ستيوارت صاحب رواية (فهد بين الأعشاب) وكتاب (الفلسطينيون ضحايا الانتهازية السياسية) الذي صدر عام 1981 بعد وفاة المؤلف، ويومض ها هنا أيضاً اللقاء بالأركيولوجي هاملتون واكتشاف المقبرة الملكية في أور، وبقايا الملكة العجيبة شبعاد ووصيفاتها، ثم يأتي اللقاء بماكس مالوان الذي يعيد اكتشاف نمرود عاصمة الآشوريين-وزوجته المسز مالوان، أي أغاثا التي حافظت على نسبتها إلى زوجها الأول كريستي.

من هذا الفصل تمضي سيرة جبرا إلى (شارع الأميرات) الذي حملت اسمه في هذا الكتاب، وحيث ينقلنا الكاتب من المشي والمشائين في أكاديمية أفلاطون وأرسطو إلى داره الجديدة في شارع الأميرات مطلع الستينات. وتتألق الكتابة بوصف المكان وهي ترمي بذكريات الإضراب في فلسطين عام 1936، والتوله بصبية من الجيران، وبتسمية الشارع نسبة إلى دار الأميرتين بديعة وجليلة بنتي الملك علي، وبغمر النخيل والتمر، وبمن استشهد أو جن أو انتحر من أشلاء

الحرب (حرب الخليج الأولى أم الثانية أم كلتاهما؟). ويكتب المشاء جبرا:"وما أكثر ما تبلور مع مضي السنين، من أفكار، مع ما يصاحبها من أخيلة وصور، بل وعبارات أحاول بها اقتناص هذا كله، أو بعضه، وأنا أسير في ظلال الأشجار اليوكاليبتوس في شارع الأميرات".

في هذا الشارع امتحن جبرا كتاباته التي ستشكل كتبه "الفن والحلم والفعل- تأملات في بنيان مرمري- معايشة النمرة". وفيه ولدت فصول سيرته الذاتية (البئر الأولى) ورواية (الغرف الأخرى). وفيه ولدت، ومنه حملت من التفاصيل، رواية(يوميات سراب عفان). أما (البحث عن وليد مسعود) ففيها صفحات كاملة "ما اتخذت مضمونها ولا شكلها إلا وأنا هائم بين شارعينا"، والمعني شارع الأميرات وشارع العشاق.

وبالوصول إلى الفصل الأخير (لميعة والسنة العجائبية) تفضي السيرة الثقافية إلى اللجّة فمن تأسيس الأدب الإنكليزي -مع ديزموند ستيوارت- إلى تنشيط الطلبة في جمعية للمسرح وأخرى للموسيقى وثالثة للمناظرات بالعربية والإنكليزية، إلى المرسم، إلى تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث، إلى المقهى السويسري الذي كانت تتردد عليه السيدات، إلى المقهى البرازيلي ملتقى المثقفين، إلى بنسيون اليونانية أثينا، إلى فورة الوجودية وصداقة بلند الحيدري وشعره وصداقة وفن حسين مردان، ثم تتقد الشهب: جواد سليم وأخوه نزار، عبد الملك نوري وعلي الوردي وعبد العزيز الدوري ومظفر النواب وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وخلدون ساطع الحصري... من أساتذة وطلبة وساسة ومبدعين.

بالطبع، من حق الكاتب أمام هذا الخضمّ أن يتساءل: "متى إذن أكتب؟ ومتى كنت أرسم؟ ومتى أقرأ؟" ولكن الطاقة الاستثنائية تدفع بالجواب، فالتجربة البغدادية تأتي الكاتب في قصائد وفي لوحات. ولميعة والطالبة في المركز، مع وجه ما "لعله وجهي". أما القصة فتعود غالباً إلى ماسبق زمن بغداد من تجارب "لأنها أضحت محددة الخطوط"، فتكتمل قصة (ملتقى الأحلام)، وتعود غلاديس في شخصية شيلا بطلة قصة (السيول والعنقاء)...

***

من صيف تلك السنة العجائبية الذي أبكى جبرا في باريس أمام لوحات سيزان ورينوار ومونيه وفان غوخ، وتقاذفه بين معرض لماتيس ومعرض لفرناند ليجيه واللوفر والأورانجري، يؤوب الكاتب إلى صيف فلسطين بين

القدس ورام الله، وإلى إبعاده من الجامعة بسبب مبالغته ولميعة في إعلان علاقتهما، وبسبب الاستغناء التدرجي عن الكادر التعليمي الفلسطيني. ثم يطير ولميعة إلى كمبردج ماساشوستش لتتوالى فصول الحياة الخصيبة التي رسمت بعضها فصول (شارع الأميرات) مثريةً الأدب العربي في أنقر فصوله وأعقدها (السيرة الذاتية)، كما هو شأن مبدَعات جبرا إبراهيم جبرا جميعاً.

□□

■ *الهوامش:*

1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ببيروت، 1994.

□□□

الفصل الخامس :

القصة القصيرة.

1- السيرة القصصية لوليد إخلاصي

في صدر المجموعة القصصية الأولى لوليد إخلاصي (قصص -1963) نقرأ في قصة (بعد الظهر الميت) هذا الحوار بين الجدة والأخت الصغيرة للراوي:

"قالت جدتي:

- سأحكي اليوم واحدة جديدة.

صاحت أختي:

- لا نريد حكاية جديدة.

- ولكن القديمة انتهت.

- لم تنته. صاحت الصغيرة".

أما الراوي فيعلن أنه كان يريد الحكاية القديمة، ولسوف يتساءل عما قليل في نهاية قصة (ذبابة نائمة): أهذه حكاية جديدة؟"، فهل ينطوي ذلك على إشارة ما إلى الجذر الحكائي في القصة التي أعلنت مجموعة (قصص) أنها مايريد كاتبها؟

سندع السؤال مؤقتاً لنتأمل إشارة أخرى تطلقها هذه المجموعة، من رغبة الراوي في كتابة قصة غريبة كما يعلن في قصة (زواج موزون)، إلى تنكر الشخصية المحورية في قصة (نافذة على قلب أسود) والاكتفاء بحرف (س) اسماً له، إلى بروز الشخصية المحورية في عدد من القصص، راوياً أو مروياً عنه،

كشاب عشريني يضيق بجسده وروحه في قصتي (الدانتلا- آثار العنكبوت) أو كفنان مهندس في (قصة لوحة زيتية على الرف)، يعزف على التشلو، ويحاول في السياسة والنزاع مع الآخرين أربع سنوات، ثم ينسحب إلى وحدته قرفاً ومتسائلاً: "أتراني لا أشبه الآخرين؟"

لقد كانت أغلب هذه الإشارات طارئة في الفضاء القصصي لمطلع الستينات الذي تدافرت فيه إبان صدور المجموعة الأولى لوليد إخلاصي مجموعات متميزة لسابقيه ولأقرانه، أعدّ منها (أشباح أبطال-1959)، لمطاع صفدي، و(صهيل الجواد الأبيض- 1960)، لزكريا تامر، و(الحزن في كل مكان-1960)، لياسين رفاعية، و(ضمير الذئب -1960)، لمظفر سلطان، و(عندما يجوع الأطفال-1961)، لصميم الشريف، و(زهرة استوائية في القطب-1961)، لعادل أبو شنب، و(الشريط الذي لا ينقطع 1962)، لميلاد نجمة، و(العالم المسحور-1962)، لمحمد حيدر، و(لا بحر في بيروت - 1963)، لغادة السمان.

إلى ذلك تترجّع في الفضاء القصصي لمطلع الستينات الأصوات التي استوى بفضلها القوام الفني للقصة القصيرة، خلال فترة بالكاد تتجاوز العقدين السابقين، مثل محمد النجار وعلي خلقي وعبد السلام العجيلي وفؤاد الشايب وحنا مينة وسعيد حورانية وحسيب كيالي ومواهب كيالي واسكندر لوقا وسواهم.

بهذه الأصوات، وبالأصوات التي ذكرت قبلها، اشتبكت أسئلة الحكاية بالقصة الجديدة والقصة القديمة، بالحداثة والكلاسيكية، بالوجودية والقومية والماركسية والتحزب والاغتراب، كما اشتبكت أصداء الأدب الروسي والفرنسي والأنكلو أمريكي، ووشم ذلك كله بداية السيرة القصصية لوليد إخلاصي كما وشم بدايته المسرحية والروائية، حتى كان مفصل الهزيمة عام 1967، فولت أسئلة وجدت أسئلة وانصاغت من جديد أسئلة. ولئن كان الصدى السريع لمفصل 1967 في قصة وليد إخلاصي قد عجل في مجموعة (دماء الصبح الأغبر- 1968)، كما عجل الصدى الفلسطيني بخاصة في مجموعة (زمن الهجرات القصيرة- 1971)، فقد تبلورت أسئلة السبعينات في السيرة القصصية للكاتب فيما أدعوه بتجريبية الكابوس، وراحت الأسئلة في الثمانينات والتسعينات تتبلور فيما أدعوه بمتوالية القص، وهذا ما سأحاول تبينه في الفقرات التالية.

1 – تجريبية الكابوس:

مثل زكريا تامر، اختط وليد إخلاصي سبيله القصصي منبتاً عما تقدمه بالأمس الخمسيني أو بالأمس التراثي، ومغامراً مع بعض جيله في رسم الحداثة القصصية، عبر تهشيم عمود السرد القصصي، كما هشمت الحداثة الشعرية قبل ذلك بقليل العمود الشعري، وعبر لغة تمتح من الشعر.

وعلى المرء أن يسجل لوليد إخلاصي هنا محاولته في الاختزال اللغوي،وعنايته بالمشهدية، ابتداء من مجموعته الأولى.

ولئن كان جواد زكريا تامر الأبيض قد صهل في مستهل الستينات: (أنا لستُ سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة) أو صهل (هيا يابلهاء عودوا إلى الأرض)، ولئن كان في الآن نفسه، إنسان العالم المسحور الذي كتبه محمد حيدر، قد صدعنا بقلقه الروحي، وود لو يمسك بتلابيب من حوله من رواد المقهى ليحطم جماجمهم، فإن مجموعة وليد إخلاصي الأولى (قصص) قد صهلت وصدعت أيضاً بالخواء والغربة، ولكن بنرجسية أقل، بهدأة ربما، وبخلاف ماسيلي في مجموعة (الطين– 1971) أو مجموعة (الدهشة في العيون القاسية 1972)(1) أو مجموعة (التقرير –1973)، حيث تفجرت التجريبية في الكابوسية، وغدت الشخصية القصصية أسيرة شرنقتها– على سبيل المثال: قصة(أربعة أبطال للشطرنج) من مجموعة (الطين) – أو فقدت التواصل مع الآخر– على سبيل المثال قصة (الوجه والقفا) من مجموعة (الطين) أيضاً.

ولئن كانت الفلسفة قد رمّزت قديماً بالطين لسجن الروح الإنسانية، فقد أطبق الطين على الشخصية القصصية وعلى فضائها المديني في مجموعة (الطين) التي قاومت اللغة الماتحة من الشعر . بيد أن التجريبية والكوبسة قد مضتا أبعد في المجموعة التالية(الدهشة في العيون القاسية). فعجز الشخصية القصصية–أوكما يؤثر بعضهم: البطل– عن فهم ماحولها والتواصل معه، قد أفضى من أحلام اليقظة إلى الكوابيس، فجأرت بعبث الحدود العربية في قصة (لعبة الخطوط الوهمية): (لن أستطيع أن أخرج ولن أستطيع أن أعود)، و(ظللت أمشي بمحاذاة الجغرافية المرسومة عادة على الخرائط، والتي بدت لي كأنها لعبة الصراط المستقيم الوحيد، الممكن لي أن ألعبها)– لنتذكرْ دريد لحام في فيلم التقرير– وهذا مزاد لبيع الأسماء في قصة (إنسان القرن العشرين)– تذكروا أغنية فيروز :أسامينا–. وهذا هو المحاضر بلا اسم يخاطب الجمهور الأصم في

قصة (خطبة الوداع)، وهذا هو الاعتقال في قصة (تحولات الكريستال الصافي) أو في قصة (السؤال)، وتلك هي العصافير والأطفال في قصة (مساكن العصافير)، وهذا هو القتل في قصة (المتسائل عن).

وقد يترجّع حقاً، بخفوت أو بقوة، صدى لكافكا أو لسواه في هذه الكابوسية، لكن بصمة وليد إخلاصي لا تخفى، سواء بملاعبة اللغة في قصة (الكابوس)، أو بملاعبة المسرح في قصة (تراب الغرباء) أو بملاعبة الراهن والمستقبل، بملاعبة التاريخ، في قصة (مجنون الجمهورية الملونة). ولئن كان يحلو لبعضهم في هذا الصدد أن يومئ إلى صدى زكريا تامر، باعتبار السبق بقصص معدودات وسنوات أقل، فلستُ أدري لم لا يقال بالعكس، إذ تزامن إبداع زكريا تامر ووليد إخلاصي منذ مطلع الستينات، وليست العصافير والشرطي والاعتقال والتحقيق والقتل وقفاً على هذا دون ذاك، شأنها شأن اللعب العجائبي للمخيلة.

على أن الجدّ في القول ليس في مثيل هذه المفاضلة أو هذا التصادي، بل الجد في تلك التجريبية التي فتحت للقصة القصيرة دروباً، وقدمت تخييلها للواقع العربي منذ الستينات كسلطة شمولية مطبقة وملغزة، وكعبث. وهذا ما تفتق فيه مجموعة وليد إخلاصي (التقرير)، حيث يهوي القطار بمن فيه في هوة بلا قرار (قصة: الفراغ بالألوان)، أو حيث تغرق الآذان في بحر الكلمات بعد هزيمة 1967 (قصة التقرير)، أو حيث يريد الكاتب نموذجاً للخير فلا يجده (قصة المسيح أصاب مني مقتلاً). والجد هو أيضاً في تلقيح وليد إخلاصي للقصة بالمسرح (قصة تراب الغرباء) وبالسيناريو السينمائي (قصة الفراغ بالألوان)، وفي ريادته للقصة القصيرة جداً (قصة: المتعة)، وفي استثماره الفذ للحوار في أغلب قصص مجموعة (التقرير)، وبالطبع، من دون أن يجعلنا ذلك نغفل عما انزلقت إليه بعض القصص التجريبية الكابوسية، ومنه (القفشة) في قصص (السؤال– المرآة)، من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية). ولقد أخذت القصة القصيرة لدى وليد إخلاصي بعد (التقرير)، تتلفع بالوشاح الصوفي، مما طامن من فعل الكابوس وبدل في طبيعته من جهة، وضاعف الفعل اللغوي وبدل في طبيعته من جهة أخرى، إذ تركّز سمت التجربة نحو (الجواني) وفيها، مهما يكن من حضور (البراني)، وهذا ماطبع بخاصة قصص مجموعة (ياشجرة يا) وبلغ أقصاه في قصة(يارائحة القرفة).

2 – متوالية القص:

على الرغم من أن هتك أي قمع، وعلى الرغم من أن صبوة الحرية، ظلتا علامة كبرى لسيرة وليد إخلاصي القصصية طوال أربعة عقود تقريباً، فقد بدا أنه منذ الثمانينات قد أخذته هدأة الحكمة، فحل التأمل محل الكوبسة، وراح يجرّب في كتابة قصصية مختلفة تحمل منه بصمة أوضح وأكبر. وقد يكون من المهم هنا أنْ نشير إلى أن البداية المنبتة عن التراث لزكريا تامر ووليد إخلاصي، مالبثت أن أفضت إلى حفرٍ ما في هذا التراث. ولكن زكريا تامر ظل في حفره في (ألف ليلة وليلة) أو في الأدب الشعبي الديني وغير الديني، الشفوي والمكتوب، أسير الكابوسية والتجريبية الأولى، وأسير العجائبية التراثية، أما وليد إخلاصي فقد مضى في سبيل آخر. ولعل هذا السبيل هو ماجعله منذ البداية أيضاً يكتب روايته الأولى (شتاء البحر اليابس) كمتوالية قصصية. لكن مايهمنا هنا هو الجذر الحكائي الذي تلمسنا منذ مجموعة (قصص). فهذا الجذر لم يفتأ يعلن عن نفسه، حتى وصل إلى المشيمة القائمة والمنقطعة بين القصة والرواية، كما تدلل مجموعة (حكايا الهدهد).

ها هنا يحكي الراوي، ويحكي سليمان، ويحكي الهدهد، وتتلاعب مفردات (قال– قيل– قالوا– أشيع– حُكي والله أعلم) فتوالت حياة سليمان في حكايات تحيته وتفكيره وإعادته النظر وجلوسه في المقهى، كما توالت حكايات الهدهد من حكاية الأصدقاء إلى حكاية الصبية والبلبل إلى حكاية الحرية إلى حكاية الخليفة المأمون إلى حكاية الموت والوباء والأحمق... وصولاً إلى تشكيل الحكاية لسليمان كهدهد يحكي حكاية المال والظلم أو حكاية الغرور، وإلى ختام الهدهد بحكاية من صدّق نفسه وبحكاية من صدّق الناس.

أتراها حكمة سليمان أم حكمة وليد إخلاصي الذي ختم بعد الهدهد بهذه الخاتمة (انتهى تحرير هذه الحكايا بشكل مفاجئ بعد أن شعر الكاتب بعدم جدوى الاستمرار في الظروف الراهنة)؟

سندع هذا اليأس من جدوى الحكاية (القصة–الكتابة)، والذي يرجّع أصداء قديمة في تجربة وليد إخلاصي القصصية، ونمضي مع متوالية القص إلى إشكالية القصة– الرواية التي تتبدى بخاصة في مجموعة (موت الحلزون– 1978). ففي هذه المجموعة قصتان طويلتان، بلغت أولاهما (هل رأيتهم

يحلمون) خمسين صفحة، ونافت الثانية (موت الحلزون) على ستين صفحة. وقد أعادت الأولى تقديم الفعل القصصي الأساس من منظورات شخصياتها (أمير – أحمد– سعاد)، بينما مازجت الثانية بين سرد موت المعدني ومواجهة الآخرين لذلك (الدكتور صالح –الإسكافي – علي المسكي– الدكتورة نجاة) وبين مذكرات الميت. وبتعدد شخصيات القصتين وأفعالهما تبدوان تتوسان بين القصة والرواية، كما تتوس (أحضان السيدة الجميلة) للكاتب نفسه، وكما سبقت ولحقت أعمال أخرى لسواه، أمثّل منها على عجل بـ (رصيف العذراء السوداء)، لعبد السلام العجيلي و(تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم.

هكذا وصلت متوالية القص في تجربة وليد إخلاصي إلى ماسميته عام 1975 باقتحام القصة للرواية واقتحام الرواية للقصة(1)، محاوراً ماكان وليد إخلاصي قد كتبه في العام نفسه حول هذا الأمر. ولقد تضاعف فعل هاتين الإشكاليتين من بعد في الرواية العربية بخاصة، تأسيساً على الأساس السردي التراثي المكين. وحسبي أن أذكّر هنا بتجربة غادة السمان في (بيروت 75)، و(كوابيس بيروت) وبأي من مجموعاتها القصصية، كذلك بروايات وقصص أدوار الخرائط وأطروحته المدوية في المتوالية القصصية– الرواية.

لقد توجت متوالية القص التجربة القصصية لوليد إخلاصي حتى الآن، كما تصدح مجموعة (ماحدث لعنترة–1992)، وحيث تداخلت عناصر السيرة الشخصية بسيرة الفضاء والجماعة: الحارة الشعبية والأسرة والآخرون، فتواتر حضور الجدّ الذي لا يشيخ مثل قلعة حلب الدائمة الحضور في إبداع وليد إخلاصي بعامة (قصة شجرة جوز لهذا الزمن). كما تواتر حضور الجدة (قصة الانتريك) والعمة (أحلام العمة)– وهما معمرتان كالجد– والخالة الأربعينية في قصة (أذن الفيل) وابنة الخالة الغائبة والأخ عمر.

وإذا كانت السيرة الشخصية قد شكلت القسم الأول من مجموعة (ماحدث لعنترة) فالسيرة غير الشخصية هي مايشكل القسم الثاني. وهزيمة 1967 هي ما يفصل القسمين، حيث تأتي إثرها قصة (انهيار) وحِكَم الأب: حزيران ليس خسارة بل امتحان، ومن لا يمتلك بيتاً ليس له وطن. ومن حكاية الرقيب حمدو الجاك إلىحكاية المخرج الشاب أسامة (الكاف) إلىحكاية حمدان السعدي وسلمى والشاعر... تتوالى صور العناء والكلح والطرافة، ويعاود الكاتب ملاقحة القصة بفنون أخرى، كالمسلسل التلفزيوني في قصة (من أجل سبعة دولارات) والشعر في قصة (الدورة). وربما كانت الأخيرة مجلى صارخاً لسذاجة التناص أو

ضعفه أو اصطناعه، عبر ما قامت عليه من قصيدة محمود درويش (ورد أقل).

***

لقد كتب وليد إخلاصي من سيرته القصصية حتى الآن اثنتي عشرة مجموعة، تلمست من أكثرها مالعله مفاصل تلك السيرة وعلاماتها الكبرى. بيدأنه لابد لكتابة هذه السيرة من التقري أيضاً في تجربة وليد إخلاصي الروائية والمسرحية. ومادام الأمر كذلك فحسبي هنا أن أحفّز على قراءة وكتابة السيرة القصصية لوليد إخلاصي، ابتداءً بالمختبر القصصي وما أنجز فيه الكاتب من تقطير القصة الحداثية(2)، إلى مالعله وصل إليه من التقطير الكلاسيكي للقصة، والذي تجاوز ماعرفته القصة الحداثية من مآزق، بعدما عانى منها إخلاصي بنفسه، إلىأفق جديد يستثمر من منجزات الحداثي والكلاسيكيّ ما تبدى له، ويمضي.

■ *الهوامش:*

(1) انظر: سيرة القارئ، دار الحوار، 1996، ص 150.

(2) سيرة القارئ ص 228.

2- المشهد القصصي في الأردن

مقدمـة:

على الرغم من قصور المتابعة الفردية، تتوخّى هـذه القـراءة أن تسـاهم فـي رسم الجمالي في المشهد القصصـي فـي الأردن، مـن خـلال مالعلـه بـرازخ هـذا المشهد في الثمانينات والتسعينات.

من أجل ذلك، ومع التوكيد على شبه الجمالية -بعامة- بالرمـال المتحركـة، ستشتغل هذه القراءة على أسئلة العجيب والتجريب، وعلـى مـا تتأسـس فيـه تلـك الأسئلة من الاجتماعي والروحي والسياسي، بقدر ما يقتضيـه المشـهد القصصـي المعني، وبقـدر مـا تبطـن ومـا تظهـر هـذه القـراءة مـن أن التقنـي وحـده لا يحدّ الجمالي.

سـؤال العجيـب:

بسؤال العجيب ينفتح القول على الصوفـي أو التقمـص أو نمـط ملتبـس مـن الفضـاء أو: الشـخصية أو الأفعال، كما ينفتح القول على لغـات وأسـلبات مختلفـة. ولعل ذلك -وسواه- يجد تعبيره الأنموذجي فـي المشـهد القصصـي فـي الأردن عبر قصة (رؤيا) لهاشم غرايبة(1).

جاءت هذه القصة (الطويلة) في حركتين مرقمتين، تتوزع كـل منهمـا علـى حركات صغرى معنونة. فالحركة (الكـبرى) الأولـى تتكـون مـن (زيـد-فـاصل- نجمة- الحال- الأهل- الحبس). والحركة الثانية (الكبرى) تتكون من (أمّا قبـل- نطقت نجمة- زيد يتحدث- أما بعد). والشـخصيتان الرئيسـيتان فـي هـذه القصـة هما (زيد، نجمة). أما الفضاء فهو السجن المنغلق على الشخصيات الأخرى مـن السجناء والسجانين، والمنفتح على المدينة الفائرة بالشخصيات الأخرى أيضاً مـن الأهل وسواهم، وكل ذلك في زمن يتشظّى فيـه اليـوم بـالأمس القريـب أو البعيـد وبالغد القريب أو البعيد.

أما زيـد فهـو شـاب رسـام، تُعنـى القصـة فـي مبتدأهـا بوصفـه الـذي يقدمـه شخصية ملغزة بوعيها وصلابتها وبما يعتريها من (الحال). وهذا (الحال) يعجـل بحديث الصوفي، ومنه وبه حديث العجائبي.

فزيد كما يحدد الـراوي: مريـض، ومرضـه هـو (الحـال) الـذي يحـلّ بـه أو

يركب متنه، والسؤال يتلوى: (*أحال من أحوال الصوفية لتخفيف غلواء الشك* أم رحلة من رحلات اليائسين المعذبين* أم هي حالة العشق الأصيل*".

سنعاين منذ هذا المقتطف الصغير كيف تستغني القصة عن علامات الترقيم، لتحلّ محلها الفاصل القرآني بين الآيات، مما لعله معارضة مزدوجة تسعى إلى خلق تأثير خاص من القداسة ومن نقضها في آن.

وإذ نتابع في مرض زيد أو (حاله) سنقرأ: "*ترد الخيالات والصور مختلطة، مندفعة منتقمة لكل الأفكار والصور المنطقية في الأحوال الاعتيادية*"، فتتداخل حياة السجين السياسي وغير السياسي بقوم يأجوج ومأجوج وسدهم واللوحة التي ترسمها زيارة الزائرين للسجين، وذكورية مجتمع السجناء، ونجمة الجسد، ونجمة الطيف، والأب والأم والعيش في قرية زيد، والمشكلة السكانية في الهند، والنفط العربي الضائع، وبيروت الحرب الأهلية، والصراع العربي الإسرائيلي، وسد مأرب والمهاجرون اليهود من بحر الخزر وسد مأرب وو....

في هذا (الخضمّ) يقوم رب الجنود أعور الزمان والراوي الذي يخاطبنا:"*أنا مارد الضوء الذي حبسته الثواني والسنونِ (في الأصل: السنين: نبيل)*أنا* صاحب السر*الراوي* المبروك* حالاً في شيخ من شيوخ العقل*(....)، أنا فرحة آية الزمان وعنقود غضبه".

في هذا الخضمّ تقوم نجمة، تتقمص من جيل إلى جيل كما يتقمص زيد ابن التناسخ السابع، أو كما يتقمص الأعور الدجال، وتقول نجمة: "*أومن بتناسخ الأرواح* نطقت سبع مرات* عشت سبع حيوات* تزوجت سبع مرات*".ومن طقوسية الموحدين، من شيوخ البياضة وروح الريان التي لا تحل بجسد عطشان، من صاحب الشأن الضخم الذي يطير الطائر مابين منكبيه أربعين خريفاً فلا يصل؛ من ذلك وسواه تتخلق نجمة رائية، وتتنبأ بسرقة الوحوش لمياه الليطاني: "*حدقي ياعين في المستقبل* اخترقي حجب الغيب كي أتحدث بوضوح عما سيؤول إليه المآل*". والنبوءة كما تنقل نجمة عن المبروك تبدأ بالحدس الذي هو همس الذات للذات. وبالنبوءة –والرؤيا– يتخلق ماكان وماهو كائن وماسيكون على الهيئات التي تشاء نجمة والراوي وزيد. وعبر ذلك سيتحدد في المسرود قدر من الواقع وقدر من الراهن وقدر من التاريخ، ويبدو الفعل القصصي حرباً أو اعتقالاً أو توزيع منشور، أو شق جمجمة أوسماء تمطر قمحاً ولبناً، أومجرة تبتلع الومضات أو ولادة أو.. قتلة أو كما يبدو الفاعل القصصي شجرة أو ابن حنبل أو الأصمعي، أو شارون أو صاحب الشأن أو أبا حنيفة أو

شيخ العقل أو كبيرنا أو...

إنه العجائبي إذ يحتشد فيه الغرائبي والخارق، فينطوي الزمن طية في طية، شأنه شأن المكان، وهما يتشظيان ويندغمان، فإذا بالفضاء غير الفضاء، كالفعل والفاعل والمسرود واللغة، إذا بالرؤية رؤيا والرؤيا رؤية: "*الوطن هو الوطن* الانتفاضة هي الانتفاضة* بيروت هي بيروت* نجمة هي نجمة* اليهود هم اليهود* النفط هو النفط* الحجر هو الحجر* ولكل مرحلة نهاية* وكل نهاية بداية*".

***

يبدو أن العجائبي أسٌ مكين في قصص هاشم غرايبة. فمنذ قصصه الأولى التي ظهرت في طبعتها الثانية تحت عنوان (هموم صغيرة)(2)نراهُ يُعنى بتصوير العجيب والغريب في عالم القرية، ويسم أبطاله بميسم الخارق، مستلهماً المخيلة الشعبية، كما تدلل بقوة قصته الطويلة الأخرى (فتنة)، وبخاصة في مقطعها الثالث (حديدوان).

فهذه الشخصية الشعبية المتخيلة التي تحمل المشعل في وجه الغول، تغدو في قصة (فتنة) معلم المدرسة اليساري، والصبي الذي ينتقم ممن قتلوا حديدوان القرية، كما يغدو حديدوان قاتل غول المدينة.

وللغول حضور متواتر في قصص غرايبة، فسوى القصتين السابقتين (رؤيا، فتنة)، ثمة قصة (الطويلة): (بيت الأسرار)، حيث نرى (عيسى) الذي غاب عن قرية (حوارة) زمناً، ثم عاد ثرياً وبنى قلعته، يتحول إلى غول القرية. ونرى في هذه القصة غناء الصبيان ينوع على مفتتحها، ويلاعب الغول الأسطوري وبنت الغول الواقعي (عيسى)، والتي لا يلفحها بالغرائبي اسمها فقط (ست الحسن)، بل ماكان بينها وبين تلك الطاقة المشاعية للقرية: راعيها دحام ابن مراغة البدوي.

وقد لا يكون من الطريف فقط، بل من الملفت أيضاً، أن تمحور للتو "غولة الخرائب... عجيبةُ العجائب"، قصة يحيى القيسي (عودة أمير الصعاليك)(3)، حيث تحكي الأسلبةُ السردية الرسمية التراثية الحكاية الشعبية الشفوية، وحيث ينقض التشكيل الحداثي للقصة تلك الأسلبة، ويمضي بالشعبي الشفوي في رحابة وغموض التلقي.

إلى ذلك، تبدو للعجائبي في مجموعة القيسي (رغبات مشروخة)، تجليات

وأفعال أكبر. فمنذ القصة الأولى(المزدحم) يجعل الراوي لبطله قمقماً، مصباحاً سحرياً، ويطلق البطل مارده/عفريته، وتروح المخيلة تقلب حضور الخارق في الراهن عيشاً وكتابةً: من بناء القصة إلى المتلقي المفترض -ناقداً أو قارئاً ما- إلى القضاء على المنافقين والخونة إلى حل أعظم معضلة في الرياضيات إلى الانتقال بالراوي إلى الفضاء إلى القضاء على الأعداء إلى... إلى النهاية المبتورةالتي يردفها الكاتب بقصاصات ترسم نهايات أخر، تصدم العجائبي بالواقع الراهن.

وقريباً من ذلك نجد فعل العجائبي في قصة (سيدي هربود)، وبخاصة في مقطعها (سيدي هربود الأول) الذي كان يطلق حكاياته الغريبة في فضاء القرية، والذي تحول بعدما غاب سنوات إلى شيخ، وعاد يحدث عن (أسفاره العجيبة)، كما كان يحدث عن (الأسماك العجيبة) في الشريعة، وبات ولي القرية الصالح المعجز.

لكن فعل العجائبي في قصص أخرى للقيسي يتعدد ويتبدل، فهو في قصة (الركض في الدائرة)، يغدو ابتداع نظرية جديدة في الوجود: التوسع الدائري نحو الخارج، حيث الراوي: - الأنا: لا شيء داخل لاشيء، وتتوالى الافتراضات كما مع عفريت (المزدحم) لتقيم كابوسية الجماعة على الفرد.وفي قصة (إشارات من كتاب اللعنات)، كما في قصتي (مائدة الوحشة) و(نساء من لحم) يغدو الصوفي هو الفعل العجائبي لغةً أو تناصّاً مع القرآن أو رؤيا أو محبة.

والآن: هل لنا أن نتساءل عما إذا كان من دلالة لاشتغال العجائبي على نحو أو آخر في قصص هاشم غرايبة ويحيى القيسي، أي في قصص تنتمي إلى الحداثي في المشهد القصصي في الأردن، مابين السبعينات والتسعينات؟

سيكون من السذاجة بمكان ألاّ تتملّى الإجابة قصصاً أخرى لكتّاب آخرين، ابتداءً -على سبيل المثال- من قصص فخري قعوار (لا وقت للموت - شجرة معرفة الخير والشر- ذو القرنين - الأم)، وقصتاه عن امرئ القيس (التحقيق) و(اليوم خمر وغداً أمر..)(4)، كذلك بعض قصص مجموعة (جدران تمتص الصوت 1986) لسامية العطعوط.

وإذ تتوالى الأمثلة، تظل محدودة إلا في تجربة هاشم غرايبة، حتى تهل التسعينات، وتأتي مجموعة (نحو الوراء) لبسمة النسور، فإذا بالقصة رهان كبر على العجائبي، شأنها شأن مجموعة يحي القيسي (رغبات مشروخة).

مع هاتين المجموعتين، وبينهما (1991-1997)، يبدو أن العجائبي سيشغل القصة القصيرة في الأردن، بأكثر مما كان يشغلها من قبل. فعلى سبيل المثال -مرة أخرى- هو ذا سعود قبيلات في قصة (الكابوس)(5)، يجعل من (ثقيل الظل) الذي يلازم الراوي فاعلاً عجائبياً. وفي مجموعة (مشي)(6)، للكاتب نفسه يتواصل فعل العجائبي، فإذا بالميت يعود إلى الحياة (قصة موت)، و(أيوب الفلسطيني) الذي كتبه فخري قعوار وعنون باسمه مجموعة قصصية(7) يتخلق هذه المرة على يد سعود قبيلات، وبعجائبية التسعينات، فتبدو عجائبية حرب 1982، أو ما سبق، عاقلة ومعقولة، ذلك أن الواقع مافتئ سنة فسنة -أم يوماً فيوماً؟ - يرمي بلا معقوليته، ليفعل في القصّ فعله، عبر القصة أو الرواية، وتلك هي الدلالة الكبرى التي ترتسم من كل ماتقدم.

***

للتو مر بنا في قصة (رؤيا) لهاشم غرايبة أن الخيالات والصور ترد مختلطة مندفعة ومنتقمة لكل -أم من كل؟- الأفكار والصور المنطقية في الأحوال الاعتيادية.

وفي قصة سعود قبيلات (الكابوس) نرى الراوي يباسط نفسه. فيقول:"فجعلت أحادثها، أداعبها، أنكت لها، أسخر منها، أحكي لها قصصاً رديئة وتافهة عامداً إلى تحطيم اللغة العادية والصور المألوفة للأشياء، ومعيداً صياغتها على نحو مغاير، لكي أوفر لنفسي الخروج على القوانين المتبعة للكلام والحركة وخلق قوانين جديدة لم يعرفها أحد قبلاً".(2).

تبدو القصة في هذين المثالين تفكر في نفسها، متطلعة إلى الخروج من مألوف القصّ. وربما كانت قصة (المزدحم) ليحي القيسي أنموذجاً لهذا التفكير وهذا التطلع(8). فمنذ العبارة الأولى التي تردد مفتتح القصة -الحكاية الشعبية المتوارثة (كان ياما كان... في قديم الزمان) نرى راوي (المزدحم) يسارع: "لا... لا... هذه لا تصلح مقدمة لقصتي العظيمة... إنها معروفة، كلاسيكية، مكررة. ملّها القراء وسبقتني إليها شهرزاد في لياليها الألف، وجدتي العزيزة...!!

ترى ماذا سيحدث لو أنني بدأتُ بشيء مختلف. مثير؟".

يقلّب الراوي في المفتتح المتوارث ساخراً من تجربته ومن ردود الفعل التي يفترض للنقاد. وفي هذا السياق يرمي بطموحات الكتابة المختلفة وعلاماتها:

تفكيك الحبكة، تفجيرها، تفجير النص وقتل عاديته. ولن يلبث أن يجد ذلك مما سبقه إليه كثيرون، فيمضي في السخرية من صنيعه ومن سواه وهو يتلمس سبيلاً جديداً: يعبر عن ملله من التفاصيل، ويطلق للمخيلة عنانها مع عفريت بطله المزدحم، إلى أن يصل إلى الخاتمة المبتورة، فيكرر اللعبة الحداثية في ادعاء ورود القصة ناقصة في المخطوط، وفي ادعاء العثور على قصاصات ترسم كل منها نهاية للقصة.

إنها جهارة بمفارقة القصة التقليدية والحكاية الشعبية، والقصة الحداثية أيضاً. ولئن كانت هذه الجهارة في قصص القيسي بعامة ظلت في إطار التجربة الحداثية، فهي إنما تومئ إلى التململ الطارئ في إطار هذه التجربة، مما نراه في إطار أشمل يعني التجربة الحداثية في الشعر وفي الرواية وفي النقد، حيث يتوافر نقد هذه التجربة من داخلها، وبخاصة في الشعر، كما تتوافر محاولات مختلفة عما أنتجته هذه التجربة، على الرغم من عمرها القصير، مما نعتُّهُ في الرواية بما بعد الحداثة الروائية العربية(9) وبالمنعطف الروائي العربي الجديد (10)، ولعل سواي يكون أقدر على متابعة الأمر في القصة.

***

لقد كان سؤال التجريب منذ البداية هو السؤال المركزي. فيه حاولت القصة العربية تحطيم تقليديتها عبر تكسير الزمن وابتداع بناءات جديدة، وإطلاق المخيلة واستثمار التراث السردي الرسمي والشعبي، الشفوي والمكتوب، والكتابة بلغة شعرية، وتهجين السرد بلغات شتى، وسوى ذلك الكثير مما سنتلمسه في المشهد القصصي في الأردن:

***

فلنعد إلى المفتتح المتوارث للقصة الشعبية "كان ياما كان"... فمع يحيى القيسي هي ذي جواهر الرفايعة تختم قصتها (الغجر والصبية).(11). بتقليب ذلك المفتتح فتكتب". كان ياما كان في ليلة متأخرة من ليالي زمان وقريب العصر والأوان". وهي ذي جواهر الرفايعة أيضاً، شأن كثيرين، تُحضر المسرود له في هذه القصة، فتكتب "وأنا قصتي أتلوها باسم الله على مسامعكم أصحاب السيادة"، أو تكتب "احرص حرص البخيل على أن تصيخوا آذانكم جيداً لصوتي". ولئن كانت الكاتبة قد جعلت لقصتها هذا المفتتح ذا النسب التراثي، فثمة من جعل لحركات –أو فقرات– قصته جميعاً هذا المفتتح، كما فعل هاشم غرايبة في (بيت الأسرار)، إذ نقرأ:"حدثني الحاج سالم قال"، أو نقرأ:

"حدثني ابن كلثومة قال...".

وقد مضى هاشم غرايبة بهذه (اللعبة) بعيداً في قصته (رؤيا) إذ جاء الراوي كشخصية روائية تخاطب المسرود له مباشرة: أنا الراوي أعود إليكم مؤلفاً، أو: أنا لستُ راوياً عادياً، وهذا شأن (زيد)، إذ يبادرنا في فقرته (زيد يتحدث): "مرحباً، أنا زيد الفرد أخاطبكم". وفي فقرة (أما قبل) نقرأ: "دعوني أحدثكم بما لم أحدث به أحداً من قبل". ومن بعد، سنرى الأمر لا يغيب عن يحيى القيسي، فهو يفتتح قصة (كيف تمسك أرنباً)، بهذه العبارة:"أيها الأصدقاء"، ولا يني في متن القصة ينادي المسرود له بهذه العبارة، فالقيسي شأن الرفايعة وغرايبة وسواهما يجرب فيما يجرب مشاركة المسرود له أو استحضاره بما يعني ذلك من فعل الترجيع السردي التراثي، كزينة خارجية، أو كاصطناع للتأثير في عملية التلقي، أو كمساعفة فعلية في بناء القصة.

ومن تجليات استثمار التراث تأتي اللغة والأسلبة، سواء بعون من المتناصات أم لا، وقد وصل ذلك في قصة (رؤيا) حدّ إلغاء علامات الترقيم، والاكتفاء بالعلامة القرآنية الفاصلة بين الآيات، واستبطان تشكّل حركات النص بهيئة السور القرآنية، فضلاً عن معارضة اللغة القرآنية واللغة الصوفية ولغة الكتابة الدينية للموحدّين ولغة نشيد الإنشاد، كأن نقرأ "نظرتُ حبيبي بين التسابيح السبعة فما وجدته" أو "ما أقصر القلم حين يخط التجربة". أو أو...

ومن ذلك أيضاً، تأتي قصة يحيى القيسي "إشارات من كتاب اللعنات" حيث تتوشح اللغة والأسلبة بالوشاح القرآني وبالوشاح الصوفي، والأخير سيعاود في قصتي (مائدة الوحشة) و(نساء من لحم)، بينما تتلفع قصة (عودة أمير الصعاليك) بأسلوبية تراثية وصلت من قبل في قصة (رؤيا) حد ملاعبة السجع.

على مستوى آخر قد يتكئ القاص على أصل تاريخي مكتوب أو شفوي، أو على شخصية تاريخية رسمية أو شعبية. وقد يعيد القاص الأصل أو يصدم الراهن بالأصل. وربما كان ذلك من العلامات التجريبية في الحداثة القصصية. فهذا جمال أبو حمدان يفتتح السبعينات بمجموعته (أحزان كثيرة وثلاث غزلان) فيواجهنا بأبي ذر الغفاري وزرقاء اليمامة -وسبارتاكوس أيضاً- عبر محاولته المتميزة والرائدة في الاقتصاد اللغوي. وهذا فخري قعوار يأتي بامرئ القيس إلينا في قصتي (التحقيق) و(اليوم خمر وغداً....). أما في القصة الأولى فنرى الموظف الذي يطالب امرأ القيس بضريبة الدخل على إبداعه الشعري: "هناك مائة وخمسون مليوناً من أقربائك، لكل واحد منهم ثأر عند العدو، ومع ذلك لا

يفكرون بجاهلية مثلك، ولا يحملون على أكتافهم سوى بنادق للصيد"، لذلك يخرج امرؤ القيس من الغرفة محبطاً وحزيناً، بينما نراه في القصة الثانية مع السيف الصدئ في المقهى العربي المعاصر يردد: اليوم خمر وغداً خمر، بحسب السخرية المريرة التي تتميز بها قصص فخري قعوار بعامة.

ومن الأمس القريب نرى فخري قعوار يأتي بقاسم أمين وزوجته وكتابيه الشهيرين في قصة (زوجة قاسم)، ليسخر من ازدواجية المثقف المتحرر في موقفه من المرأة. وقد بنى قعوار قصصاً أخرى من أصل تراثي شعبي، مبيناً في الهوامش ذلك الأصل، كما في قصة (المكوك) القائمة على حكاية عواد النجماوي، أو في قصة (بائعة الحليب).

وإذا كان الأمس الريفي القريب نبعاً ثراً لهاشم غرايبة أو سليمان الأزرعي (في مجموعته البابور -1992)، فقد بدا التاريخ الأندلسي نبعاً ثراً لهند أبو الشعر في مجموعتيها (الحصان)(12)، و(عندما تصبح الذاكرة وطناً)(13)، ففي الأخيرة تقوم قصة (كارمن) على رحلة الراوية -أم الكاتبة- إلى غرناطة، كذلك قصة (الرحلة)، وقصة (الحصان)، التي عنونت المجموعة الأولى. وسوى الأندلس تأتي (صفين) في قصة (الطريق إلى صفين)، من هذه المجموعة. بيد أن أمر التجريب والحداثة في هذه القصص يظل متواضعاً، إذ يترجح حول القصة التقليدية في استثمار الرحلة وفي الإلحاح على الاعتبار والموعظة.

***

بين التوشيح الساذج أو المفتعل لمتناصّ ما، وبين الفعل العميق في بنية القصة، تمحور حضور التناص حول المتناصّات الشعبية من أغنية أو مثل. وربما كان صنيع هاشم غرايبة في قصصة (المنديل-بيت الأسرار- رؤيا) وجواهر الرفايعة في قصة (سرّيج البيت)، وفخري قعوار في قصة (المكوك)، في رأس العلامات البديعة لما يوفره التناص من إيقاع أو يطلقه من نكهة أو يهجنه من لغة. ومن التناص غير الشعبي، يبدو من هذا القبيل، وبنسب متفاوتة، صنيع فخري قعوار في قصة (المكوك) أيضاً (المتناص الإنكليزي) وصنيع يوسف ضمرا في قصة (شرفة للورد)(14)، حيث توجه التناص إلى سانيتاغو نصار وإيما بوفاري واشتعالات عبد الله القيسي والعرس الفلسطيني لمحمود درويش.

لقد فعل التناص فعله في لغة وبناء القص. بيد أن فعل استثمار التراث كان أكبر، ومثله فعل الشعر. وفيما يعني هذا الفعل، فقد عرفت القصة وهم الشعرية

بما يعنيه من الهدر اللغوي والإنشائية والمبالغة في التداعي أو الكوبسة أو الحلمية أو سواها، وبالتالي عرفت القصة زخرف الخيال والأسلوب. لكن التحويل كان على ما تحقق لقصص أخرى مما كتب الياس فركوح ومحمد الريماوي وسهير سلطي التل وآخرين، حيث وفر الفعل الشعري إمكانية أكبر لاشتغال القصة على الحالة، مع أو بدون الحدث، كما وفر لإغناء القصة بالإشارات، لا بالإفادات، على حد تعبير الياس فركوح.

وعلى العكس من فعل الشعر جاء فعل التهجين بالعامية محدوداً، بما يعنيه من سوق مفردة أو شتيمة أو المحاورة بعبارة متداولة. كذلك جاءت الإفادة من فعل المفارقة ومن فعل الضمائر، سواء في لغة القصّ أم في مبناه. وتبدو بالنسبة للفعل الأول تجربة فخري قعوار متميزة في المضي من المستوى اللغوي إلى المستوى البنائي أو في اشتباكهما. فقد يحل الكاتب الصفة محل الاسم، ليرسم مفارقة كاريكاتيرية ما (ذو الصوت الخشن في قصة: المطاردة- رجل ذو لحية سوداء أو ذو صوت رفيع أو شاب ذو شاربين مفتولين أو رجل في فمه سن ذهبية في قصة: الشرف، وذو السن الذهبية سيعود إلينا في قصة: رأس البقرة، كما سيغدو كبير العائلة في قصة: الشرف، وكبير القوم في قصة: حسبنا الله، وفي هذه سيأتي ذو اللحية الرفيعة الطويلة...) وقد يصدم الكاتب القاموس بالعامية، (تتقوصع في قصة : زوجة قاسم)، وإذا بالمفارقة اللغوية تغدو مفارقة روحية بين شخصيتين وصوتين ولغتين. وبالمقابل، ثمة من يكتفي من فعل المفارقة بحده اللغوي، كما فعل يوسف ضمرا في قصة (احتفالات) حين لعب على اللفظ الجنسي، وجعل فرج يمد إصبعه الوسطى لطائرة الاستطلاع الإسرائيلية مخاطباً: صوري جيداً، فنهاه القائد:لا يا فرج: سيظنونه بارودة، فرد فرج: حين تعود سأخلع بنطالي، وعقّب القائد: سيظنونه مدفعاً.

أما فعل الضمائر فيبدو في غلبة ضمير المتكلم والغائب، بما يفسحان للسارد، بينما ظل نصيب ضمير المخاطب أدنى، ولكن من غير تأثير يذكر على فسحة السارد. هكذا بدا الأمر في قصة يوسف ضمرا (شرفة للورد) حيث يذكّر بما كان مألوفاً إلى حين من إيثار الكاتب لحصر المونولوج بضمير المخاطب أو المتكلم بين قوسين. وهكذا تكرر الأمر في قصّة(الدقيقة الأولى من صباح الأحد) للكاتب نفسه. وبفجاجة أكبر جاء ضمير المخاطب في قصتي هند أبو الشعر (كارمن، المفتاح)، بخلاف قصتها (الأشياء تتداعى).

* : *

ونأتي أخيراً – وليس آخراً– إلى القصة القصيرة جداً، ومثالها الساطع في مجموعة سعود قبيلات (مشي)، بما تعنيه مما جهر الياس فركوح بالتخوف منه: تحلل القصة القصيرة كجنس أدبي، أو بما تعنيه من اقتصاد لغوي أو شعرية أو سواها.

لقد جاءت بعض قصص قبيلات في ثلاثة أسطر، كومضة ساطعة وقاطعة تقوم –حتى لو تضاعفت سطورها أو كلماتها قليلاً– على مفارقة حادة أو حالة جارحة أو حادثاً خاطفاً، مما تتفجر به الحياة اليومية الفردية أو العامة.

من جهة أخرى التبست بعض القصص بالمجانية (عودة) أو بالنثيرة، كما يفضل بعضهم أن يسمي قصيدة النثر (عصفوران). وسنرى لدى جواهر الرفايعة كيف تلتبس القصة القصيرة جداً بالقفشة (فرج رديء –سفر رديء– ضحك رديء)، بينما جاءت قصص أخرى للكاتبة نفسها كنبضة كاوية (حنان – الأفعى– رنين– حب).

على هذا النحو تلامحت سبل التجريب في المشهد القصصي الأردني خلال العقدين الفائتين من استثمار التراث إلى التناص إلى لعب الضمائر وفعل الشعر والمفارقة، وسوى ذلك مما لا مراء في أنه قد فاتنا. ولعله قد آن الأوان لأن يندغم سؤال العجيب (الفنتازيا) في سؤال التجريب، إذ كان جلّ وأهم ماقدمت القصص في شأن العجيب، في صلب التجريب. كما لعله قد آن الأوان كي ينظر إلى الأمر برمته في سياقه العربي، حيث تترجع بقوة أصداء ما أدعوه باللحظة التامرية، نسبة إلى رمز كبير من رموز التجريبية وحداثية القصة، هو زكرياتامر، وابتداءاً بقصص فخري قعوار (في بيتي طائر – أنا البطريرك– ممنوع لعب الشطرنج– شجرة معرفة الخير والشر– الأم)، (16)، حيث يلحظ أيضاً التزامن مع تجربة زكريا تامر، وبخاصة في التسعينات، وصولاً إلى قصص سعود قبيلات، بعدما خبا وهج اللحظة التامرية، وبدا أن التجريب يبتدع لحظة أخرى من حداثية القص.

ولئن كان سبيل –سبل التجريب محفوفة دوماً بالمزالق، والمغامرة فيها تضج بالأوهام، فالوكد يظل دوماً على تفاعل التجارب وتجاوز بعضها بعضاً واستشراف آفاق جديدة، سواء في القصة أم في سواها، مما لابد معه من دفع ضريبة ما، عبر ارتباك التجربة حيناً، وعبر استنفادها لإمكانياتها دوماً، ليطلع من جديد سؤال التجريب. وإذا كانت أداة الاستفهام هنا (كيف) تتصدر وتشير إلى التقنية فهي تبطن وتظهر أداة الاستفهام (لماذا)، مما يجعلنا بصدد المشهد

القصصي في الأردن ندقق في الفعل الروحي والاجتماعي والسياسي الذي اشتغلت عليه القصص.

الفعل:

لعله أولاً وأخيراً الفعل الروحي؛ بما هو حسّ إنساني حار، وتوق عارم إلى الحرية والآخر، وأنسنة للطبيعة، يتشكل بالوجودي والاجتماعي والسياسي، ويعيد تشكيله، معبراً عن حساسية مختلفة، قد تكون باللغة الشفافية أو القتامة أو العصابية.

هذا جمل يتحين الفرصة ليثأر من صاحبه، وإذ يفعل يباغته الصباح بصاحبه، فيدور الجمل حول نفسه، ويضرب رأسه بالجدار إلى أن يتهاوى (الثأر- فخري قعوار). وهي ذي الأم تقطع من لحم ثديها وتمضغ ماقطعت لكي يمكن للرضيع أن يبلع (الأم- فخري قعوار). والأم أيضاً في قصة (سرّيج البيت) لجواهر الرفايعة يقتلها نداء الأغنية الذي يرجّعه البئر، حيث سقط الابن. وترهف المشاعر وترق في قصة يوسف ضمرا (رجل وامرأة)، و(الدقيقة الأولى من صباح الأحد). وكما في هاتين القصتين يومض الحب ويلتبس وينطفئ في قصص جمة، مشرعاً لعلاقة الرجل والمرأة فيما لا ينتهي حفره وتقليبه لأغوار الروح، وبها ومنها أغوار الجسد الفردي والاجتماعي. فهذه امرأة تعشق متزوجاً، ويجمعهما بيت سري، لكنها تتلوى في حيرتها، ثم تختار ألاّ تبقى الأشياء في نصف حالاتها (قصة الباب لجميلة عمايرة). وهذه امرأة تدقق في الحافلة بحثاً عمن وعدت به نبوءة العرافة، لتصحو على العيون التي تنهشها ثم على وحدتها في نهاية الطريق (قصة الرجل الأسمر لجواهر الرفايعة)، وذلك هو لقاء امرأة ورجل توقّع له في الطريق خديعة ما قادمة، تجعل اللقاء ملاحقة وأصابع المرأة مسدساً كأصابع الرجل، والسؤال المريع يدوّم: هل هذا هو الاحتمال؟ (قصة التهمة للرفايعة أيضاً). ويبدو أن السؤال يتواصل في كتابة المرأة بخاصة، فهذه قصتا هند أبو الشعر (علاقة- لقاء) تفتتحان بومضة الحب بين رجل وامرأة، ثم تبددان الومضة ما إن يكتشف كل منهما الآخر. وتحضر الزوجة والحبيبة كما في قصة (الباب) لجميلة عمايرة، وفي قصة هند أبو الشعر (القضية) ولكن بتوقيع جديد تؤخذ فيه الزوجة بالحبيبة القديمة لزوجها (محامية) ثم تتكشف لها عن قامع ومتسلط. وللكاتبة نفسها نقرأ قصة (زهرة برية) فنرى الشفافية تصل الأم بالبنت التي تعثر على زهرة يابسة في كتاب قديم

لأمها، والشفافية تخلّد الحب القديم وترسم للأفق – النبت وعداً.

كذلك تترى المدوّنة وتتنوّع (انظر أيضاً قصص سعود قبيلات: قفص – حصاة– جوع– مشاركة– إغناء– فراشة– ضياع– دهشة)، ولكن ما الذي يلي حين يتكشف الفعل الروحي عن الاجتماعي أو السياسي؟

***

يرّمز القمع بعامّة للسياسي، كما في قصص فخري قعوار (شجرة معرفة الخير والشر– المطاردة– موت رجل ما)، أو في قصص سعود قبيلات (الكابوس– مواطنون صالحون)، وحيث تحضر اللحظة التامرية في كابوسية البراءة والاتهام والملاحقة والعقاب والقدرية القامعة والعماء القمعي الذي لا يهم فيه أن يكون الراوي بلا اسم، أوأن يُكتفى من اسمه بحرف أو صفة، سواء أكان متكلماً بنفسه أم ناب عنه الراوي: أليس القمع بمحوٍ أولاً؟

حين يتعرى السياسي من رمزه يتسمّى في أغلب القصص بالسجن، أو بفلسطين، ومن الاسم الأول (السجن) لا تفتأ القصة تمتح من معينه المتفجّر أو المتواصل. فمن قصة تيسير سبول (صياح الديك) وكوابيس السجين وأحلامه وغربته بعد إطلاق سراحه، إلى ما مرّ بنا لهاشم غرايبة في قصة (رؤيا)، إلى قصتي هذا الكاتب الأخريين (قلب المدينة)، و(فصل من كتاب الحياة عبر ثقوب الخزان)، إلى قصة(الحاوية) لسامية العطعوط، يتواصل التعبير عن الحناء داخل السجن وخارجه، وتتداخل ومضة الحب بين سجين وسجينة (قلب المدينة) مع بيت الموتى والإعدام (فصل من كتاب....)، مع العودة الاختيارية للسجين إلى سجنه بعدما فجعه مالاقى أثر الإفراج عنه (من تيسير سبول إلى سامية العطعوط)، وبذا وسواه ترفد القصة مابات بجدارة أدباً عربياً للسجون، يبتدع جماليته من صميم القبح.

أليس القمع بقبح أولاً؟

بالانتقال ، إلى الاسم الثاني للسياسي: (فلسطين) يلحّ عليّ ما تأخرت الإشارة إليه من وطأة النسبة الجغرافية للكتّاب: إلى فلسطين أم إلى الأردن؟ وهو ماسعت هذه القراءة إلى تلافيه في مدونتها، مغامرة بما سينالها جراء ذلك من ارتباك على الأقل، ومتأسّية على ما يتوالى ويتمترس من رسم القطرية العربية للإبداع.

لقد وسمت فلسطين القصة بمياسم شتّى، لكأن (أيوب الفلسطيني – قصة

فخري قعوار)، يواصل إيابه وضياعه وهجرته ومقاومته. وإذا كان قصة قعوار المعنية هنا قد شكت من الحماسة والمباشرة (لنتذكر حكمة الضابط)(!)، وهو يخاطب الناس: أنتم الجاني، أو لنتذكر العبارة إثر اختفاء أيوب: (هو في كل مكان) فقد شكت سواها من الوقائعية، كما في القصص التي اشتغلت على تل الزعتر (نحن لم نصل بعد ليوسف ضمرا- الزورق لعلي حسين خلف..).

ولأن الوسم الفلسطيني للقصة ولحياتنا بعامة قدآل إلى ما آل إليه، فقد يفي بأمره هنا أن نعود إلى قصة علي حسين خلف (كفرعانة) بما رسمت لوحاتها السبع من العلاقة بين سارونا وبشير ودنيئيل والعمال العرب والعنصرية الصهيونية، حيث العمل والحاجة والجسد والحب والقتل، مما تواصل قبل الزمن القصصي (قبل وبعد حرب 1967) إلى هذا اليوم، وإذا كان ثمة سارونا تخاطب بشير بصدد دولتها، (الدولة تقيدك وتقيدني)، فثمة بشير يخاطبها: (قبل أن نحطم هذه الدولة، لنخرج دولتي إلى النور). وإذ يقتل بشير دنيئيل تنطلق الهتفة: (العلة في الدولة. نقتل الدولة ونستريح)، والهتفة تصدع الفن بالأيديولوجيا بجهارة أو بخفاء.

***

في كثير من القصص التي مرت بنا كان للاجتماعي فعله، في الريف وفي المدينة، في العلاقات وفي القيم، في الوئام وفي الخصام، وتلك هي أيضاً قصة (الحرام) ليوسف ضمرا، حيث يتصادم في دخيلة وعلاقة العتال وزوجته، الحاجة إلى الحذاء والغلاء والفقر بالحلال والحرام والسرقة والإيمان والصلاة. وتلك أيضاً قصة فخري قعوار (صفر على الشمال) والنجار مرزوق الذي دالت دولة حرفته وربض مع القرية ينتظر قدوم السيدة الكريمة التي لا تأتي.

مع ما تقدم يبدو كأن قمع المرأة يرمّز للاجتماعي، وبخاصة في الحب والأسرة (الزوجية أو الأبوية). فهاهو قاسم (قاسم أمين الذي احتفظ في القصة باسمه الأول فقط) يخاطب زوجته: (كتابان هززت بهما مصر، وهززت الشرق كله، فتحت بهما عيون النساء على واقعهن وعلى حقوقهن). وهاهي زوجة قاسم تخاطبه: (المضحك يابعلي أنك هززت الشرق كله بمقالاتك وكتابيك، لكنك ماتزال تحنّ لانحنائي على قدميك لأغسلهما).

كذلك كتبت قصة فخري قعوار (زوجة قاسم). وسترجّع جذر ذلك قصة(لماذا بكت سوزي) للكاتب نفسه، إذ ترفض هيفاء الزواج من المثقف المتمرد الذي يرضى لأخته ظلم أبيه، ويؤمن بالمرأة العاملة المثقفة غير

التقليدية، لكنه لا يؤثر الزواج من موظفة.

ولعل الكاتبة المرأة قد مضت أبعد، وحفرت أعمق، وحسبي من ذلك أن أذكر بقصص جواهر الرفايعة. ففي قصتها(الغجر والصبية) تلجأ الصبية إلى الغجر الذين يعبرون بقريتها، متنسمة فضاءً آخر لا يقوم عليه الوالد والأخوة الغلاظ الشداد الذين يتمايلون كالسكارى. وفي قصة (الثوب) تنعت الراوية الصبية بالعبارة عينها أباها وأخوتها حين يحين تحجيبها. أما في قصة (سبعة أشهر) فتقيم الكاتبة موازاة بارعة في لحظة الولادة بين ماعانت المرأة في الحزب التقدمي الذي لا يريد رئيسه فيه امرأة، وبين آلام الولادة التي تسفر عن مسخ.

خاتمة:

الفعل الروحي، الفعل السياسي والاجتماعي، هو ماجعل بجملته وتفاعلاته مؤنس الرزاز ينعت الواقع باللامعقول في تقديمه لمجموعة سعود قبيلات (مشي).

في مثل هذا الواقع تتأسس العجائبية والتجريبية، ومنه تمضي إلى أفق السؤال كأي فن، فتقوم الجمالية بتفاصيل الكتابة وتعدد القراء وخصوصية الكاتب. بالتالي، ليس ماتقدم سوى استجابة قارئ توخت كما قامت على ذائقة جمالية بعينها، ومرامها أن تحفز على عناية بالتطبيق كيما تصح العناية بالنظر، وأن تحفز على مغامرة أكبر في الكتابة وفي القراءة.

□□

■ *هوامش:*

(1) قدسية للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 1991.

(2) رابطة الكتاب الأردنيين ، عمّان، 1980.

(3) في مجموعة (رغبات مشروخة)، دار النسر 1997، والقصة المذكورة مكتوبة عام 1991 كما هو مثبت في نهايتها.

(4) والقصص المذكورة جميعاً من منتخبات من عدة مجموعات للكاتب، وقد ضمت المنتخبات مجموعة (حلم حارس ليلي)، دار الآداب، بيروت 1993.

(5) مجلة أفكار، كانون الأول، 1992، عمّان.

(6) دار أزمنة، عمّان، 1994.

(7) فخري قعوار: أيوب الفلسطيني، دار الشروق، عمّان، 1989.

(8) من مجموعته (رغبات مشروخة).

(9) انظر: فتنة السرد والنقد، مذكور.

(10) انظر: بمثابة البيان الروائي، مذكور.

(11) في المجموعة المشتركة التي تحمل العنوان نفسه، دار سعاد الصباح، 1997.

(12) رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، 1991.

(13) وزارة الثقافة، عمّان، 1996.

(14) من مجموعته (ذلك المساء)، دار الشروق، عمّان، 1985.

(15) من حوار زياد بركات مع الكاتب في مجلة أفكار، العدد 114-115 لعام 1995، عمّان.

(16) مجموعة (حلم حارس ليلي) مذكور، وقد حملت مجموعتان سابقتان للكاتب عنواني قصتي: (أنا البطريرك)، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، 1991، و(مقلوع لعب الشطرنج)، المؤسسة الصحفية الأردنية، عمّان 1974.

□□□

الفصل السادس:

المسرح

1- سعد الله ونوس

تتردد في كتابات سعد الله ونوس مفردة (الواقع) وحيدة، أو مقرونة بصفة -وهو الغالب- فتغدو: الواقع المادي، الواقع الذهني، وبخاصة: الواقع الراهن، وسواء في التحديد النظري والمفرد أم عبر السياق، فدلالة الواقع (بالإفراد وبالوصف) تمضي مباشرة إلى الحاضر، إلى اليومي الراهن، ولذلك تعني لدى الكاتب مفردات (الحياة اليومية- الراهن اليومي) تماماً ما تعنيه مفردة الواقع: فالواقع لدى سعد الله ونوس هو إذن جسد الحياة.

أما التاريخ فتذهب دلالته مرة إلى الماضي -القريب أو البعيد- ومرة إلى الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. فالتاريخ لدى الكاتب هو إذن روح الحياة.

ولئن دققت أسئلة كتابات الكاتب مرة في الجسد ومرة في الروح ومرة فيهما معاً، فقد كانت وحدتهما تحكم تلك الأسئلة دوماً، وليس من عزل بين الواقع والتاريخ. ولعله ليس من المصادفة إذن أن تكون (ميدوزا تحدق في الحياة)، أول نص ينشره ونوس عام 1962، في مجلة الآداب، سواء بسؤال السلطة والعلم والفن فيها، أم بفعل السرد في الكتابة المسرحية، ولعله ليس من المصادفة أيضاً أن تتصدر مسرحية (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا -1965) بهذه العبارة: (مافائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ)، كذلك أن تبتدئ هذه المسرحية بالجوقة والتماثيل حتى تظهر خضرة، ثم حسن، فتخرس التماثيل، ويتسلل الصبي بعد حين، ثم من حين إلى حين، مخاطباً حسن: "يقول: سيدي التاريخ:

إنك لن تنجو"، ولا يُخرِسُ الصبيَّ وصوتَ - رسالةَ التاريخ اقتلاعُ حسن لسان الصبي أو فرمه.

من ناحية أخرى، وبتتبع تاريخ الكتابة وليس النشر، رغم قربهما، نجد أن أسئلة الواقع هي ما شغلت المسرحيات الأخرى التي كتبها سعد الله ونوس في مرحلته الأولى التي ختمتها هزيمة 1967.

وسواء صح تلبس بعض تلك المسرحيات بالوجودية التي كانت ناشطة في المناخ الثقافي آنئذٍ، أم لم يصح، ففيما عدا ميدوزا وأنتيجونا، انشغلت بقية المسرحيات الأولى للكاتب بالمتسول والسيد والسجن والتعذيب والسذاجة والسخط وسواها من علامات وشخصيات العلل الاجتماعية للستينات، أي إنها انشغلت بعلل الواقع الاجتماعي والسياسي، فشخصت الطبقي في الفقير الذي تدوسه الأقدام، والوطني بالمقاومة الفلسطينية إبان بزوغها وبحاضنتها العربية، وبسوى ذلك من الطبقي والوطني، فكانت (جثة، فصد الدم 1963، الجراد، مأساة بائع الدبس الفقير- 1964، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس -1965)، ولعل هذا المقطع الذي ختمت به الجوقة مسرحية بائع الدبس الفقير، يشير إلى شواغل ماكتب الكاتب ومالم يكتبه في مرحلته الأولى:

"وفي ضمير الساحة ماتزال هناك حكايات لم تُروَ

حكايات عن بائع البرتقال... عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه..

عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسيروة.. عن السكرتيرة الجميلة

وطفل الحضانة الذي لم تحمه الحداثة"...

تجلو سيرة الكاتب أنه قد توقف عن الكتابة المسرحية فترة قصيرة إثر تلك المسرحيات الأولى، لا تتجاوز السنتين. فلعله كان خلالهما يتلمس مشروعه المسرحي والثقافي، والذي أسرعت إليه هزيمة 1967 فبلورته في هيئته الأولى والحاسمة عبر (بيانات لمسرح عربي جديد-1970)، وفي الطريق إلى هذه البلورة جاءت المسرحيتان الفاصلتان -(حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، و(الفيل ياملك الزمان)، وستتوالى من بعد كما هو معروف، نصوص الكاتب ومساهماته الثقافية حتى عام 1979 ليختم بمسرحية (عندما يلعب الرجال) هذه المرحلة الثانية، ويجعلنا ننتظر صمته الصاخب قرابة عشر سنوات قبل أن يتابع المرحلة

الثالثة التي امتدت حتى وفاته، وتدفقت خلالها كتابته الإبداعية وغير الإبداعية.

عبر هذه العقودالثلاثة –ونيف– بات لسعد الله ونوس مشروعه الثقافي – ومنه المسرحي– الذي نسعى هنا إلى تلمس هاتين العلامتين الكبريين فيه: الواقع والتاريخ، وابتداءً بالمستوى النظري فيه، ولعل الرسم التالي لهذا المستوى أن يفي ببعض الغرض.

1 – (هنا، والآن) هما المفردتان اللتان حدد بهما الكاتب مايعنيه بـ (الواقع). ففي مجادلته في الاقتباس المسرحي وإعادة كتابة أو عرض مسرحي سابق في زمن ومكان آخرين، ليسا زمن ومكان إبداعه الأول، يقول: "وإن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية، واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راهناً، أي فعالاً هنا والآن" (المجلد الثالث من الأعمال الكاملة ص70)، ويستشهد الكاتب في توكيد قصده بتبديل بلانشون لإخراجه طرطوف ثلاث مرات في أقل من خمس عشرة سنة (وفي كل إخراج كان طرطوف يتجدد ويصبح راهناً في تاريخ لا يكف عن التغير) (م/3– ص70). وفي مداخلته العائدة لعام 1978 والمعنونة بـ (مأزق المسرح) يستخدم ونوس المفردتين اللتين يصوغهما عبد الرحمن منيف بعد سنين في عنوان روايته (الآن.. هنا)

2– افتتح سعد الله ونوس بياناته لمسرح عربي جديد بمشهد– مقدمة، وجعل له عنواناً إضافياً (المسرح مرآة). وأعلن الكاتب هنا حلمه بالمرآة المادية (الواقعية) المفصلة على قد الستارة، والتي يرى فيها كل متفرج نفسه، لتتبدى ردود فعله على اللعبة الكبرى: الاجتماع.

قبيل ذلك كان قد عنون ما كتبه عن جان لوك غودار بـ (سينما في مرآة السينما– 1967).وبعد ذلك بعقود قال في حواره مع جمعة الحلفي :إن المرآة كانت وسيلته المثلى لرؤية نفسه ورؤية الآخر في عملية انعكاس مركبة ومزدوجة، كي نكشف وبوعي شقي ثنائية العدو وازدواجيته: الصهيوني الداخلي والخارجي: (مجلة الحرية 1991/3/31– دمشق).

وكما في مسرحية (الاغتصاب) التي عناها الكاتب في هذا القول، ستلي المرآة، أيضاً في مسرحية (يوم من زماننا)، إذ ركبت فدوى في بيتها المرايا لترى جسدها من كل الجهات دفعة واحدة وبإشراق مفاجئ. لكنها رأت كما تقول لفاروق تكوينات تتكرر وتتعاكس في تعقد لا نهائي "وفي النهاية هذه هي الحياة"

(م2– ص231).

هكذا، من المرآة– المجاز (أو بعبارة الكاتب: المرآة– الوهم) إلى المرآة– الواقع (الحياة بتعبير فدوى) يمضي السبيل بالمسرح والسينما والفن والأدب في سعي دائب، منذ البداية (مرآة غودار 1967) حتى النهاية، فيقطع مع الانعكاس الميكانيكي، ويشكل بصيرة جديدة تحدق في المعيوش.

وهذا رسم آخر من رسوم (الواقع) لدى سعد الله ونوس، لكنه كالرسم السابق، وكالرسوم اللاحقة لا يتكامل إلا بعد الخروج من تجزيئية الدرس إلى التركيب الذي أسفر عنه مشروع سعد الله ونوس.

3– ومن ذلك ما يعده الموقف الصحيح للأديب في بلد متخلف، وهو "الانغماس في الواقع أكثر فأكثر، بدلاً من معاداته، فهمه والتعمق بمشكلاته بدلا من التعالي عليه، تفصيل دور يناسب هذا الواقع بدلاً من توهم أدوار مطلقة ومربكة تنتهي بنا إلى الضياع أو القلق" (م1 – ص383). فالأديب الذي يعي واقعه، ويدرك مسئولياته في تبديل هذا الواقع، ويحدد دوره دون أوهام، وبعيداً عن الملابس الجاهزة، لا يمكن أن تشله المعوقات وتلجم قوله (م1– ص384). إنها بديهية في رأي سعد الله ونوس منذ العام 1972.

منذ الستينيات كان ونوس يبحث عن صيغة مسرحية ما، قادرة على الفعل في الواقع الراهن (م1– ص459) ولئن رأى أنه في نهاية السبعينيات قد بدأ يضيع (مشروعه)، فقد عاد وهو يصوغ المشروع من جديد في منتصف الثمانينيات، عاد يتساءل: لماذا لا ننطلق من الراهن؟ من وضع متفرجينا؟ (م1– ص459).ففعل الأدب والأديب، والمثقف والثقافة في الواقع، كان الهاجس الحار للكاتب على الدوام.

ولذلك ظل يتساءل "كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم يحطم قوقعته ويتحول فعلاً، هنا والآن، فعلاً حقيقياً يؤثر ويغير، م3– ص76).

4– ولإضاءة السبيل إلى ذلك الموقف الصحيح، وإلى ذلك الفعل المجدي، نرى الكاتب يبتدئ خروجه من الصمت بنقد نفسه وجيله، كما في مخاطبته لنوري الجراح: "لا تنس أنني واحد من جيل من الكتاب أخطأوا خطأ فاحشاً حين ربطوا وبشكل عضوي بين فعاليتهم الإبداعية وفعاليتهم السياسية" (مجلة الحرية 1986/2/22– دمشق)– وفي المقام

نفسه يقول أيضاً: "أرى أننا مسئولون وبصورة عينية، عما حدث، لأننا لم نتعمق في رؤية واقعنا، وفي رؤية القوى الحقيقية التي تتصارع وتشكل هذا الواقع. ثم إننا مسئولون أيضاً لأننا لم نتحل بالجذرية الكافية لمواجهة الواقع".

ويصل هذا النقد إلى مداه حين يشخص في قوى اليسار الانسلاخ عن الواقع والعجز عن الغوص فيه ودرسه، والانصراف إلى الحلم بالتغيير.

5- ولإضاءة هذا السبيل أيضاً، هجس ونوس بالأيديولوجي والسياسي منذ البداية، حين كان يصوغ مشروعه، كما تجلو محاورته لبرناردورت عام 1968، والتي يختمها برد المسرح إلى جوهره الأيديولوجي، وبأن الأيديولوجيا هي بالذات التي يمكن أن تحدد الطريق لرسم الواقع، فيعقب برناردورت: "بالضبط: كل شيء يتعلق بالأيديولوجيا" (م3- ص215)، أما في الصياغة الأولى للمشروع عام 1970 فقد مضى ونوس إلى أن كل أدب، مهما بدا لاهياً في إثبات المضمون الأساسي للأدب، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين. ولذلك فالمسألة ليست في إثبات المضمون السياسي للأدب، بل في تقويم الأدب والحكم على تياراته واتجاهاته من خلال مضمونه السياسي، بالإضافة إلى شحنته الجمالية.

ها هنا تترجع بقوة أصداء الستينيات من سورية والبلاد العربية إلى باريس، حيث كان للسياسي وللأيديولوجي ضغطهما الكبير، والذي استمر كذلك طوال السبعينيات. بيد أن سعد الله ونوس لم ينحن لهذا الضغط، بل دقق في العارض والأصيل منه، وصاغ- كمبدع- مفهومه الشهير في مسرح التسييس مؤكداً على أن القول: كل مسرح سياسي- ومنه كل أدب- لا يحل المشكلة.

ومن بعد، عندما خرج من صمته وعاد يصوغ مشروعه نظراً وإبداعاً، ألح كما رأينا على نقد نفسه وجيله، ومن ذلك بالطبع نقده لما ترجّع في البدايات من أصداء ضغط الأيديولوجي والسياسي على الإبداعي، كما في الهامش الذي أضافه في طبعة أعماله الكاملة (1996) إلى ما كتبه عن عرض (الزير سالم- 1971) وهو: (كم كنا متشددين في تلك الأيام) (م3- 416).

6- أما الخطوة الأولى بعدما تقدم فهي تشخيص الواقع. ومن مساهمة الكاتب في ذلك تصنيفه لمشكلات (الواقع الراهن) بالاستبداد والسلطة، وبغياب المجتمع المدني والدمج الاجتماعي، وبالتخلف والتبعية

والتجزئة القومية، كذلك: القضية الفلسطينية.

هذه العنوانات العريضة، والتي لا تفتأ الألسن تلوكها، هي ما دأبت مسرحيات سعد الله ونوس على تجسيده منذ البداية، وسواء بالوثائقي فيها أم بالتاريخي أم باللعب أم بالإعداد أم بالتجريب، وهو ما سنرى بعضه فيما بعد، ونكتفي منه الآن بما أجملته مسرحية (يوم من زماننا) في قولها: (الواقع أشد قتامة وفحشاً من قدراتنا التخيلية) كذلك ما أجملته هذه العبارات في محاورته مع نبيل حفار: (نحن في منعطف ينعطف، أي إننا لسنا في منعطف تاريخي واحد. إننا في مرحلة تاريخية متفجرة وأحياناً شبيهة بالرمال المتحركة) (مجلة الطريق، العدد2، بيروت 1986).

7- والخطوة التالية قد تكون في ترجمة الموقف الصحيح والفعل المجدي إلى تفاصيل واقتراحات.

لقد تساءلت (يوم من زماننا) عقب ذلك التشخيص للواقع: هل الأفق مسدود؟ وهذا التساؤل يستدعي المستقبل. فالتفاصيل والمقترحات سواء تأسست في (الواقع الراهن) أم في (التاريخ- الماضي) أم فيهما، إنما تنشد المستقبل.

ومما يرسم سعد الله ونوس من ذلك: الحوار. فما لم يبدأ الحوار الاجتماعي فإن الطريق ستكون مسدودة. والواقع التوتاليتاري المدجج بالسلاح والمال يلغي الحوار ويهمش الثقافة ويعمم الإعلان التلقيني والسطحي. ويتابع ونوس هذا الذي خاطب به نوري الجراح، فيقدر أننا نسير نحو أشكال من الحروب الأهلية، بغياب الحوار. والمثقفون -كشعوبهم- يحتاجون إلى فترة مران على ممارسة الديمقراطية وقبول التعددية واعتماد الحوار. والمثقفون أيضاً محكومون بتقديم شهاداتهم على الواقع الراهن، ومحكومون بالأمل في أن ذلك الواقع ليس واقعاً نهائياً.

تلك هي عبارات الكاتب إبان خروجه من عزلته وصمته عام 1986، حين دعا -كتفصيل واقتراح- إلى قيام ما يشبه الكومونات الثقافية. ويلح على الكاتب أن تتاح للإنسان إمكانية تأمل واقعه ومصيره وردود فعله إزاء الواقع، كذلك فرصة تقييم هذا الواقع والاستنتاج.

8- كما يتكامل ذلك مع ما سبقه، ويتكامل أيضاً مع التالي. فالواقع الراهن هو مصدر ثر وأساس للإبداع، لكن استقاء (المادة) منه ليس جواز مرور تلقائياً إلى الإبداع، ففي محاورته المذكورة مع نبيل حفار يؤكد

الكاتب: "إن النهل من الحياة اليومية وأحداثها ولغتها وواقعها، واتخاذه مادة للعمل، إنما هو أيضاً مشروط بمستوى ومقدرة الفنان الذي ينهل منها". كما يحدد ما يعرف مسرحاً ما، في زمن ما، وفي مجتمع ما، بالقول الجديد الذي يعكس حقاً هموم هذا المجتمع وهذا الزمن.والجمالي في أسّ ذلك القول الجديد.

لم يكن المسرح وحده تعبير سعد الله ونوس عن القول الجديد المستقي من الواقع الراهن والحياة اليومية، بل كانت السينما أيضاً. وها هو يتوقف مبكراً أمام تجربة جان لوك غودار في نصب الكاميرا وسط اللحظة التاريخية بكل محليتها وعالميتها. ولن يلبث في منتصف السبعينيات أن يشرع مع المخرج عمر أميرلاي بمشروع فيلم (الحياة اليومية في قرية سورية) متمنياً أن يذهبا إلى قرية سورية، ليعيشا فيها فترات، ويرصدا مشاكلها وسائر جوانب الحياة فيها، بغرض تصوير حياتها اليومية وثائقياً، وعلى نحو يعكس الملامح الخاصة لتلك القرية وما تكثفه من المشاكل الأساسية للريف.

وإضافة إلى السينما كانت مساجلات الكاتب الثقافية ومحاوراته وقراءاته للحياة الثقافية تعبيراً آخر لانشغاله باليومي والراهن والفني والتغيير، هكذا توقف مدققاً فيما خاطبه به كاتب ياسين عام 1971 من أن المسرح هو الحياة، أو من أن الحياة اليومية لكل فرد منا هي سلسلة من المشاهد المسرحية، أو من أن في أعماق كل منا مسرحاً لا واعياً. وهكذا دقق في ازدهار الرواية بين منتصف السبعينيات ومنتصف الثمانينيات، فافتقد في هذا الازدهار صورة النموذج الذي يمكن أن يعبر عن تلك المرحلة، مما لا يغني عنها وجود نتف أو فتات من الواقع، ولا بعض المواقف التي تشي بالمرحلة.

وفي إنتاج الكاتب الكثير مما يتصل بذلك، كمحاورته لأنطون مقدسي في الحداثة، أو مساجلاته مع نقاد أعماله -أحمد الحمو كمثال- ومع آخرين فيما يتعلق بالمهرجانات المسرحية وأزمة المسرح وسلوك الكاتب والقومية والتطبيع.

9- هذا اليومي والراهن يقود إلى البيئي والمحلي -وقد يكون العكس- فالأدب الجيد بنظر ونوس هو دائماً أدب لصيق ببيئة محلية. والأدب الإنساني كان أدباً محلياً، وكلما كان الأدب كذلك اغتنى بعده القومي وبالتالي اغتنى بعده الإنساني. وليس بوسع الأديب أن يكتب في الفراغ، ولا أن يستلهم المجردات. بل إنه حتى إن فعل ذلك جرياً وراء وهم العالمية، فإنه يسقط ولا يترك أثراً ذا قيمة. فالأديب الأصيل

مرتبط دوماً ببيئة محلية. وبقدر ما يكون تعبير الأديب عن البيئة أصيلاً وصائباً فإن أدبه يخص المجتمع ككل، وربما كان يخص الإنسانية (م3- ص389- 391).

لقد كان هذا الهجس بالبيئي والمحلي مناط ما قام به ونوس من اقتباس أو إعداد. فهو يفسر ظاهرة الإعداد المسرحي جوهرياً بحاجة كل مسرح إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئته ومرحلته التاريخية من خلال تعامله مع التراث المسرحي. ذلك أن كل مسرحية تنبع من بيئة محددة، وتحمل خصوصية هذه البيئة، مما يعني أن فعالية المسرح تضعف أو تضمحل إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه ويكون راهناً.ومما يعني أن للنص المسرحي تاريخيته المتغيرة والمتنامية، فهو ليس معطى ثابتاً. وفيه -كما يستعير ونوس من تعبير أميل كوفرمان- لحظة الإبداع الأول، ومن بعد لحظات المراحل -القراءات- الإبداعات المتتالية والمتعددة. ويجد المرء تعبيرات عديدة وثرية ومختلفة عن ذلك في تجربة سعد الله ونوس مع برشت وبيترفايس. وربما كانت ذروة ذلك في تعاونه مع فواز الساجر بإعداد (تورندوت) و(يوميات مجنون).

***

هكذا نصب سعد الله ونوس المسرح مرآة لتكوين الجسد والعلاقة الإبداعية بين الفرد والجماعة وبين الجماعة، وهكذا أرسل النظر من وإلى هذا المسرح- الوجود: الآن وهنا، ليبدع الفعل في الواقع، ابتداء بالنقد وباليومي، وتدقيقاً في الأيديولوجي والسياسي، ونشداناً لمستقبل اللعب باللعب. وتلك هي الرسوم التسعة التي تلمسنا في المستوى النظري للواقع عند سعد الله ونوس، فما هي رسوم التاريخ وما هي تجسيدات الرسوم جميعاً في الإبداع؟

في واحدة من نفثات اليأس يرسم سعد الله ونوس عام 1978 جنازة فردية- جماعية، ويتعلق الموكب بالزمن، والزمن بالتاريخ الشخصي والعام. وفيما ترك الكاتب من نظر في التاريخ تنفرد مرة لحظة الماضي، وتتجدد دوماً لحظات الماضي والحاضر والمستقبل، ويتوكد القول بصدد نظر سعد الله ونوس للواقع والتاريخ بعامة، على أن الأول جسد الحياة، والثاني روحها، ولا فكاك بين الجسد والروح.

أما الآن فنضيف أن الجسد هو موضع العناية الأول والأخير لدى الكاتب. فمن أجله، ومن أجل الواقع الراهن بعبارة سعد الله ونوس، يأتي التبصر في الفكر التاريخي والوعي التاريخي، ويجري استلهام مفرداته الوثائقية أو

الفلكولورية أو...

فلنبدأ من تأييد ونوس لعبد الله العروي في تشخيصه لنقص الفكر التاريخي عند المثقفين العرب، حيث تبدو -بعبارة ونوس- علاقتنا بالتاريخ مازالت تفتقر إلى التعامل مع وقائع ماضينا كصيرورة لها أسباب ونتائج، أي كصيرورة اجتماعية سياسية ثقافية، معقدة ومتنامية. لذلك يدعو إلى كتابة التاريخ بصورة علمية متحررة من وطأة الوحي والقداسة، وليس كتابة استعمالية تكرس مقولات أيديولوجية قومية أو دينية.

إن الفكر التاريخي الذي تطلبه قسطنطين زريق وعبد الله العروي وياسين الحافظ والياس مرقص، هو وحده برأي ونوس ما يمكن أن يسعفنا على مواجهة مشكلاتنا بأسئلة صحيحة ومقاربات معرفية مجدية.

ومثل الإلحاح على الفكر التاريخي يأتي الإلحاح على الوعي التاريخي. ومن الأمثلة الناصعة لذلك قراءة الكاتب لمالك بن نبي ولسيد قطب، ونقده للوعي الجاهز، ابتداء بكتابته هو نفسه، كما يعبر لنبيل حفار في المقابلة المذكورة أعلاه عام 1986: (آخذ على مسرحياتي أنها مازالت تحمل بعض آثار الوعي الجاهز)، وكما أضاف (لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدم وعياً جاهزاً. وكان مهماً بالنسبة لي أن أنقد وأحلل وعياً سائداً هو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة والاستسلام).

وإذ يتصل أمر التاريخ بأمر المسرح والإبداع يبدو سعد الله ونوس منذ عام 1968 حتى كلمته في يوم المسرح العالمي عام 1996، كأنما يتهجد تلك العبارة التي قالها برناردوت في حوار ونوس معه: (وكما إننا لا نستطيع تصور نهاية للتاريخ فإننا لا نستطيع تصور نهاية للمسرح).

وقد كان (الاستلهام) أو(إعادة الإنتاج) تجسيداً أثيراً لما بين التاريخ والمسرح والراهن والمستقبل، لما بين الجسد والروح، وهو ما يمكن تلمس رسومه الكبرى في التالي:

1- بالعودة ثانية إلى عام 1968، وحين كان الكاتب قد أنجز مرحلة مسرحياته الأولى، ولبث يتأمل مشروعه على وقع هزيمة 1967، نراه يلح في حواره مع جان ماري سيرو على سؤال النصيحة. ومن المهم أن تستعاد نصيحة المخرج الفرنسي بالانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد، ومما يحفل به التاريخ الإسلامي من حِكَم شعبية وأمثولات ونقد ذكي.

فيما بعد سنرى ونوس يحاجج شكسبير وبريشت ونهلهما معظم مسرحياتهما من حكايات الشعوب والتاريخ، من دون أن يعني هذا النهل، ولا استلهام حكايات الماضي، بالضرورة، نوعاً من الانكفاء أو الهروب. فما يفصل في ذلك هو عمق المعالجة ومدى الشفافية التي يتحلى بها النص، والتي تشف باستمرار عن الراهن ومشكلاته.

2- بالإضافة إلى هذه (الحدود) للاستلهام يمضي إلى أن استلهام حكاية من التراث أو من التأريخ العربي لا يكفي لإبداع مسرحية عربية الهوية، كما لا يكفي لتوفير الأصالة، بل إن (التأصيل) قد أنجز على يد الرواد في القرن الماضي وصولاً إلى توفيق الحكيم وما كان خلال عقود من استلهام التراث.

هكذا قد تكون أشكال الفرجة الشعبية وسواها من ذخائر التراث مجرد حلية شكلية، وليست -بذاتها- ضمانة لأية أصالة، فما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية قوله. وفي سياق هذه العملية المركبة تمكن الإفادة من تاريخنا وأشكال فرجتنا لعناصر البنية العضوية للعمل، وليس كتزيينات ملزوقة على العمل.

إن ما يحكم دعوى الأصالة والمعاصرة هو في نظر سعد الله ونوس طبيعة المسرح كفن شرطي مرتبط بتاريخه الخاص. فالشخصية المعاصرة في المسرح ليست دائماً تلك التي تعيش بيننا في المجتمع حالياً، والحدوتة الواقعية (من الواقع الراهن) لا تعني المعاصرة بالضرورة. فسواء أصبح المسرح من الواقع الراهن أم من التاريخ والأسطورة والحكاية القديمة.. فما يهم أن يكون ذلك قادراً على طرح إشكاليات الواقع الراهن بعمق ووضوح،بذلك تكون المعاصرة.

3- لأن الاستلهام من التاريخ يوفر فرصة تأمل الجمهور لأمثولة يعرفها، وفرصة لتدبره العبرة من الحكاية المتوارثة والشائعة، كانت عودة سعد الله ونوس إلى المملوك جابر وابن خلدون وقيل ملك الزمان.. كما كانت عودته إلى الأمس القريب في القرن التاسع عشر كما في سهرته مع أبي خليل القباني، أو كما في (طقوس التحولات والإشارات). وتتصل هذه العودة بالذات بما شغل سعد الله ونوس من تجديد المسرح في البداية، ومن أمر عصر النهضة، في سنواته الأخيرة. ونشير هنا إلى المفارقة التي شدد عليها بين تجاوب جمهور 1880-1900 مع اقتباسات يعقوب صنوع وأبي خليل القباني ومارون النقاش.. من موليير وكورني وسواهما، مقابل التجاوب الأقل لجمهور 1950- 1970 مع اقتباسات مسرحيّي هذه الفترة من المسرح العالمي، وإذا كان ذلك يتابع حديث الاقتباس والإعداد والتبيئة، فهو يصوغه من جديد عبر

اتصاله بالتاريخ. وتقوم هذه الصياغة على كون المسرح (حاضراً) وحدثاً يتم الآن، وليس في الماضي. وفي هذا الحضور يمكن كشف الماضي والمستقبل معاً. كذلك يقول ونوس: (إننا نصنع المسرح انطلاقاً من الواقع، ومما هو جوهري في حياتنا)، وإذ يدقق التعبير يجعل المنطلق تفاعل الخشبة والصالة، والذي لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن. وبالنسبة لونوس ليس حديث التاريخ والمسرح برمته تغذية للحنين إلى الماضي، ولا مواراة للإفلاس باستعادة بعض الرموز والأفكار الجاهزة. وفيما يعني عصر النهضة العربية بالتحديد، فالمناط هو تدارك القطيعة اللاتاريخية – كما يسميها– التي باعدت بين إنجازات ذلك العصر وفكرنا الراهن.

4– يلفت بقوة في تجربة سعد الله ونوس المسرحية توكيده على أن الشخصية المسرحية لا تملك بذاتها أية أبعاد خاصة. وقد جاء ذلك بصدد مسرحية (حفلة سمر..) ومسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، حيث مضى التوكيد إلى أن ملامح الشخصية ترتسم فقط بما تضيف من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام، مع أن المسرحية الأولى اشتغلت بالواقع الراهن والأخرى اشتغلت بالقرن الماضي.

مقابل ذلك يأتي تصريح الكاتب حول مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) بنمو الشخصيات خلال فترة عمله بالمسرحية، ليس كحقائق تاريخية، بل كشخصيات حية الآن، تعيش في الواقع.

5– لعله من فضل القول إن الكثير مما تقدم في الواقع والتاريخ والمسرح، يعني أجناساً أدبية أخرى وفنوناً أخرى. ويزيد سعد الله ونوس ذلك وضوحاً في متابعته للأعمال الأدبية التي حاولت –بعبارته– إحياء حقبات من تاريخنا المصادر والمطمور في عتمة النسيان، دون أن تفقد قيمتها وشحنتها التخيلية. وينظر ونوس إلى مثل هذه الأعمال كأعمال مقاومة ثقافية مجيدة، فالأديب فيها يستدرك تخاذل المؤرخ، ويساعدنا على تلمّس وعي تاريخي هو وحده الكفيل بأن ينشلنا من دائرة الإشكاليات الزائفة التي تسد الطريق إلى المستقبل. وقد كتب سعد الله ونوس فيما تكرم وخص به غلاف الجزء الرابع (الشقائق) من روايتي (مدارات الشرق): "مضى الآن ما يربو على القرن، ونحن نضطرب في غمار تاريخ يجيش بالأحداث والخيبات.

قضت أجيال، وانهارت مشاريع أحلام.. وأفضى بنا المآل إلى مستنقع الانحطاط، والظلمات، والحروب الأهلية.

وما كنا لنصل إلى هذا الحضيض، لو أننا تمثلنا هذا القرن من تاريخنا، وبلورناه ذاكرة حية نستفيئ بها، ونتعلم مراكمة خبراتها. لكن أنظمة المغتصبين والصغار التي تعاقبت بعد الاستقلالات الشكلية، بذلت قصارى جهدها كي تمحو ذاكرتنا التاريخية، وتخفي في طوايا النسيان تجارب شعبنا ونضالات رجالاته طوال قرن من الزمان. إن كل نظام يبدأ تقويماً جديداً، فيعلن نفسه بداية التاريخ، وبداية الخليقة أيضاً.

.. وإذن كيف نجد وقائعنا؟ ومن الذي سيرمّم ذاكرتنا التاريخية ويحاول إحياءها؟

إنه الأدب.. وإنه الأديب.. وفي بلاد كبلادنا، تكاد الكتابة أن تكون لغواً أو خيانة، إن لم يشكل التاريخ بعدها الجوهري، ومغزاها العميق".

***

لقد كان سعد الله ونوس -أولاً وأخيراً- مبدعاً. ولذلك يظل ما أرسله في الواقع والتاريخ ناقصاً إن لم تمض القراءة إلى إبداعه. فبهذا الإبداع ينتفي ضرر ما قمنا به تجزيء أو انتزاع من السياق، ويعود نظر الكاتب في الواقع والتاريخ إلى اندغام الروح والجسد، إلى الحياة، فيبدو تطور النظر، وتترمم ثغراته، كما تترمم ثغرات محاولتنا، والطريق التي سلكنا باعتماد صياغة الكاتب، حتى إن لم يشر معقوفان إلى ذلك.

وما دامت الإحاطة ليست غرضنا، فلعل الوقفات التالية أن تكون كافية:

1- استلهم سعد الله ونوس مسرحية (الملك هو الملك) من الليلة الثالثة والخمسين من ألف ليلة وليلة، وفي بدايتها يعلن زاهد أنها لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية.

ومن خارج النص يضيف الكاتب في مساجلته مع أحمد الحمو أن هذه المسرحية لعبة لزاهد وعبيد وليست محاكاة للواقع، بل أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه. والكاتب لا يفتأ يؤكد بصدد مبدعاته جميعاً أن (عكس) الواقع فقط، كما هو، ليس بالمسألة، بل المسألة هي محاولة الإشارة -عبر عكس الواقع- إلى آفاق أخرى وإلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلي عما يقيدنا من سلبيات ومن وعي زائف.

من خارج النص أيضاً يشرح الكاتب ما عنى بأنظمة التنكر والملكية: إنها المجتمعات الطبقية، لا سيما البورجوازيات المعاصرة، عسكرية كانت أم لا.

ويخطئ الكاتب من ظن أن قصده في هذه المسرحية هو مجتمعات الاستبداد الشرقي، فالمجتمعات الطبقية ليست غير سلسلة معقدة من عمليات التنكر تصل في ذروتها إلى التجريد الممض: الملك- الحاكم بعامة. وبعد عقد من إنجازه لهذه المسرحية يصرح بدافعه إلى كتابتها: إنه فيض المسرح السياسي الذي جاء بعد هزيمة 1967، والذي اكتفى بنقد البطانة والإدانة الأخلاقية للنظام، مما لا يحل مشكلة الواقع السياسي، فاستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً في الواقع، مادام النظام ذاته باقياً. والبديل هو تقويض نظام التنكر والملكية بالتهام ذروته ورمزه: الملك، لذلك كان التهام الملك في (الملك هو الملك).

وليس ذلك بالدافع إلى الكتابة وحسب، بل هو دافع ما في المسرحية، في ميكانيكية وتطرف -بعبارة الكاتب نفسه- كانا مقصودين لمعارضة التفسير الأخلاقي للتاريخ، والذي يقوّم المراحل التاريخية بمزاج الحاكم.

2- بعد سبعة عشر عاماً من (الملك هو الملك) جاءت (منمنمات تاريخية). وبالإضافة إلى اتصالها بتاريخ وتجربة مشروع سعد الله ونوس المسرحي والفكري عبر العلامتين الكبيرتين (الواقع- التاريخ)، نحسب أن كتابة (منمنات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات) أيضاً قد كانت على صلة عضوية بما طرأ في الرواية منذ مطلع الثمانينات -وفي سورية خاصة- من الحفر في التاريخ وصياغة الذاكرة، والأسئلة التي توحّد الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل، فضلاً عما سبق ذلك منذ السبعينيات، وتزامن معه حتى الآن، من اشتغال المفكرين على تلك الشواغل.

لقد عاد الكاتب في (منمنات تاريخية) إلى الوثيقة، وخلفه بخاصة بيتر فايس في الوثيقة والمسرح الوثائقي، حيث يتحقق تغريب أحدّ على المستوى الفني، وحيث تغدو المسرحية لعبة الوثائقي من جهة، وموضوعيته من جهة (مسرح داخل مسرح). ولكن كما أبدع ونوس تجربة فايس في خلق آخر هو مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)، أبدع الوثائقي في خلق جديد هو (منمنات تاريخية)، فبحث في المصادر والمراجع، ونقل منها، ليدحض دعوى المثقف التقني، ويؤكد حاجة بلادنا إلى المثقف المنغمس بتاريخه والملتزم بواقعه والحريص على الثراء المعرفي والتجديد الإبداعي.

إنها القراءة المبدعة والإبداعية للتاريخ والثقافة والواقع. وهي القراءة التي تماثل بين المثقف التقني والمثقف الذي يقدم نفسه على أنه ذو رسالة بتوكيده على ارتباطه بالواقع، لكنه بدلاً من أن يبدأ من الواقع، يحول القضايا الملموسة إلى

إشكاليات ذهنية.

فمع (مثقف الرسالة) تطرح الثقافة قضاياها -أياً كانت أهمية هذه القضايا- بمعزل عن أحداث الواقع، أو عبر تجاهل محزن لهذه الأحداث، فتفقد الثقافة تاريخيتها، وتقفز خارج حركة الواقع وصراعاته، وتتحلل من المرتكزات المادية التي تربطها بمجتمعنا، فتغدو نشاطاً متعالياً في أفق لا تجريده الممض. إن ثقافة كهذه في نظر سعد الله ونوس، تبني واقعاً ذهنياً، ليس عاجزاً فقط عن أن يستوعب أو يفهم الواقع المادي، بل لا يمكن أن يتماسك إلا إذا نفى هذا الواقع، ورفض أية علاقة معه، لتقوم ثقافة التضليل والاستلاب.

على هدي ذلك قرأ سعد الله ونوس في (منمنات تاريخية) شخصية ابن خلدون، فبدت شخصية المثقف التقني الذي يتوارى خلف مقولات العلم للعلم. وقد جعل الكاتب للمنمنمة الثانية التي خص بها ابن خلدون هذا العنوان (محنة العلم). وفيها يجيب ابن خلدون على سؤال شرف الدين عن مهمة العالم، فيحددها بتحليل الواقع كما هو، وبكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العميقة. لكن شرف الدين الذي يتساءل عما إذا لم يكن من مهمة العالم إنارة السبيل للناس وهدايتهم إلى ما يخرج بهم من الانحطاط، شرف الدين الذي يقول (كان العلماء دائماً يحلمون ويبحثون عن السبل التي يعالجون بها علل عصرهم) يجعله سيده يخاف من العلم البارد الذي يبرر كل وسيلة ويلتقط مقولاته من خراب أوطانه، فيردعه السيد ولي الدين: متى تدرك أيها الشاب أن العلم هو العلم، وأن النعوت وتحيرات الأخلاق تفسد العلم وتملؤه بالضلالات.

لقد التفت عبد السلام العجيلي إلى هذا الجانب من شخصية ابن خلدون في مداخلته إلى الندوة الدولية المنعقدة حول هذا العالم في الجزائر (تفزاوت 1983) كنموذج في كل العصور لرجل الفكر أمام رجل السلطة. ويرى العجيلي أن الفصلين اللذين خص ابن خلدون بهما تيمورلنك في سيرته (التعريف) يكادان يكونان قصة متكاملة ترسم اللقاء التاريخي بين الفكر المتصور والمثال المادي، بين المنظر والتطبيق العملي، مما سبق منه اللقاء بين الاسكندر وأرسطاليس، والمتنبي وسيف الدولة، وسواهم. وابن خلدون هنا هو المفكر المعني بالسياسة وبتطورات مرحلة تاريخية، وقد رسم تصوره للحاكم المثالي بعقليته المنفعلة (القابلة كما يعبر ابن خلدون) التسجيلية، فجسّد تيمورلنك الصورة، وحقق النظرية الخلدونية في أن العصبية أساس الملك (مجلة الموقف الأدبي، العددان 149- 150 لعام 1983).

لكن سعد الله ونوس لا يقف عند اللقاء التاريخي بين المثقف والحاكم، بل يتعمق في عيش المثقف إبان محنة كمحنة حصار واحتلال تيمورلنك لدمشق، تلك اللحظة التي دفعت بعالم آخر هو التازلي إلى الاستشهاد، فتعلل المثقف التقني بوعكة لغيابه عن جنازة الشهيد -المثقف العضوي.

ومن المهم لقراءة هذه المسرحية، كما ألح ونوس بنفسه، التبصر فيما يختتم به المؤرخ القديم دوماً فواصله، حيث تغدو حالة بردى أشبه باللازمة، ففي البداية والخطر يقترب يجري النهر ضعيفاً، وتكثر فيه الضفادع وتنتن رائحته، ثم تخف الرائحة بعد المطر. ومع خروج السلطان برقوق إلى غزة باتجاه الشام يجري الماء (في بردى على زيادة). ومع تقدم تيمورلنك من بعلبك إلى الشام ووصول برقوق إليها بدأ (يقوى جريان الماء في بردى). وعند خروج وفد الشام إلى تيمورلنك كان جريان الماء على عادته، لكنه زاد زيادة كبيرة أثناء حصار القلعة، ثم فاض، وبخاصة بعد تغلب الغازين على القلعة بعون من أهل الشام. وعند اكتمال سيطرة الغازي تختفي اللازمة حتى خاتمة المسرحية لتعود في هذه الدلالة على استمرار التاريخ والصراع.: "وكان الماء يتدفق في بردى بزيادة وشدة لم تعهدها دمشق منذ سنوات طوال". وكانت كلمات اللازمة قد تبدلت قبل ذلك فقط حين واجه عسكر السلطان برقوق عسكر تيمورلنك في المرة الأولى وهزموهم، فغدت خاتمة فاصل المؤرخ: (وما زال البرد شديداً والأرض موحلة من الثلوج والأمطار).

وعلى إيقاع النهر -التاريخ تحدد هذه المسرحية انتماءها- كما كتب عنها عبد الرحمن منيف- إلى ذلك النوع من الأدب الذي يطالب بإعادة النظر، ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة المواقف الأخلاقية التي يجب أن تتسم بها الثقافة، العلاقة بين المعرفة والسلوك، دور الثقافة والمعرفة، وهل يجب أن تكون في خدمة القوة والسلطان أم في زيادة وعي الناس وصقل أرواحهم.

وعلى الإيقاع إياه يقوم أيضاً الحوار الذي ينشده الكاتب -في حواره مع ماهر الشريف- بين وعي مرحلة تاريخية تقدم بكل كثافتها وإشكالياتها ووقائعها في الزمن الذي تمت فيه، وبين وعي الواقع الراهن الذي يحيا به الكاتب والقارئ معاً. ولذا تكون -مثلاً- بيروت 1982 في البال لدى قراءة أو كتابة هذه المسرحية. ولذا يتحين بالهنا والآن قول ريحانة: (كلهم تتار يا شعبان. قومنا تتار والتتار تتار).

3- في عام واحد هو 1994 صدرت (منمنمات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات). وفي الأخيرة عاد الكاتب إلى النصف الثاني من القرن الماضي، وإلى دمشق أيضاً. وكما لم يكن همه في الأولى أن تقدم تاريخاً، بل تأملاً فردياً في التاريخ يطمح إلى أن يتحول إلى تأمل جماعي، لم يكن همه في الأخيرة أن يقدم عملاً عن البيئة، أو أن يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية للنصف الثاني من القرن الماضي، بل كان الهم إثارة أسئلة ومشكلات يعتقد أنها راهنة ومتجددة، ومن ذلك دور رجل الريف والذي يبدو انشغال الكاتب به يكبر فيما كتب بعد خروجه من صمته مع مسرحية (الاغتصاب).

4- وفي العام إياه (1994) نشرت مجلة (أدب ونقد) أيضاً مسرحية (يوم من زماننا) لتواصل (مباشرة) وليس (عبر التاريخ) أسئلة الراهن القديمة المتجددة. وفيها تردد اللازمة التي يرددها المؤلف في فواصله (وكيانت الساعات تدور) صدى لازمة بردى في (منمنات تاريخية).

وتتجسد هنا أسئلة (الواقع الراهن) في الشيخ متولي (رجال الدين) الذي يعد المدارس وعلومها موبقات، ويعنف مدرس الرياضيات فاروق على خوضه في أعراض الناس إذ يحرض على (بيت الخطا): بيت الست فدوى التي تغدق الصدقات والهبات. كما تتجسد تلك الأسئلة في (الإدارة) عبر مدير ثانوية البنات وعبر مدير المنطقة والموجهة ثريا.. مما يوجزه خطاب مدير المنطقة: نحن نعيش وسط التغير الهائل الذي يطول كل شيء. وتلك هي الثورة الحقيقية: الانفتاح على العصر.

وهي إذن أسئلة الدين والأجيال والسلطة والقيم والفساد والاستبداد، وخصوصاً عبر الجامع والمدرسة، مما يضاعف على فاروق قلق اللغز- الألغاز، ويدفع به وبزوجته التي باعت جسدها في بيت الست فدوى لتعين زوجها، يدفع بهما إلى الهتاف (الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام)، ثم الانتحار.

5- تلك الأسئلة -كجزء من أسئلة (الانفتاح- الراهن) وهي من التعقيد والهول بمكان، يعود إليها الكاتب في ملحمة (السراب- 1996) مجدداً في عقد عبود الغاوي وخادمة، عقد فاوست مع الشيطان.

يؤكد الكاتب على أن عناوين فصول المسرحية جزء من نسيج العمل، فلنتبين منها عنوان الفصل الثالث على الأقل: القرية هشة وعاصفة الجديد متوحشة.

إنها قرية عبود الغاوي العائد من المهجر مدججاً بالمال وملاقياً زمن الانفتاح، ليقيم حلمه بمشروع سياحي. وفي هذه السيرورة يشرع الشيخ عباس (رجل الدين مرة أخرى) زيجات الغاوي، ويقلب الانفتاح حياة القرية عاليها سافلها، فتتنبأ مريم الملقبة بالزرقاء (زرقاء اليمامة) بالغواية التي لا تقاوم، مخيمةً على القرية، ويمطر من الأشياء الملونة والنفايات، وبسعار الناس وهم يتناهبونها، وكأنهم سكارى فقدوا البصائر والضمائر. بيد أن بسام يلوي عن أيام الزرقاء وعبود الغاوي، لائباً على الوعي والإرادة من أجل الطريق الصحيح. ووسط هذه القتامة المهلكة (لنتذكر انتحار فاروق ونجاة في المسرحية السابقة) يدع الكاتب في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل الطويل، كان يمكن للناس أن يبصروها لولا أنهم استعجلوا موت رائيتهم (الزرقاء).

6- هذه الوحشة والقتامة اللتان تريئان على (يوم من زماننا) و(ملحمة السراب)، تريئان أيضاً على المسرحيات الأخرى التي كتبها الكاتب بعد ما خرج من صمته عام 1989 بمسرحية (الاغتصاب). والأمر نفسه كان قد ختم به الكاتب شوطاً من مشروعه عام 1979 في مسرحية (رحلة حنظلة...) ليبدأ إثرها الصمت. ولعل التوقف عند هذه المسرحية ضروري هنا، لنتبين فعل الواقع وأسئلته في برازخ رحلة الكاتب.

لقد أعلن حرفوش في بداية هذه المسرحية أن حنظلة هو شخصية المرحلة. وفي رحلة هذه الشخصية من عمله في بنك الازدهار والعمارة كعداد فراطة، إلى السجن، إلى البيت، إلى الطبيب والدرويش (رجل الدين) والمثقف الحكيم وجريدة الوطن وأخيراً: الحكومة، في هذه الرحلة يتضاعف انسحاق حنظلة وتعرية المرحلة وسطوة القمع والفساد وعموم الخراب من كل لون، وتتجلى ذروة ذلك في عيادة الطبيب إذ يحدث حرفوش عن الطب البيسكو إعلامي الذي أفلح في علاج بعض الأمراض المزمنة الوبائية التي كان البرء منها مستحيلاً، كالاكتئاب والإحباط الجنسي والشبق السياسي والانقسامات الطبقية وحالات القلق الوطني، وهذا التقدم (العلمي) لهذا الطب جعله واحداً من أهم أسس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة.

ويضيف حرفوش إلى قول الطبيب: تدعيم الأنظمة القائمة. وفيما يشبه العراضة بين سؤال للطبيب وجواب للممرضة نرى الطب البسيكو إعلامي يحول المواطن حملاً وديعاً، ويجعله يتحمل القمع والفقر والفساد وأزمات السكن والنقل والتموين. ويضيف حرفوش: احتلال الطنب الكبرى والطنب الصغرى

وضياع فلسطين.

ثم يتتالى الحوار بين حرفوش والممرضة في معالجة هذا الطب للتجزئة والهزائم والمذابح: إنه معجزة العصر.

أما الدرويش، فيسمى (حكة الشيطان) تلك الأسئلة التي يشكو له حنظلة انفجارها إثر توقيفه. وفي ختام المسرحية يطبق صوت الحكومة على كل صوت: (إن المسيرة مقدسة، مسيرة الشعب تحت الحكومة والحكومة فوق الشعب، ستمضي حاشدة مدوية...).

بهذه الأسلوبية التي تتصادى فيها أسلوبية زكريا تامر ومحمد الماغوط وناجي العلي (من القصة إلى الدراما التليفزيونية إلى الكاريكاتير) أقفل سعد الله ونوس القول على مرحلة وهو يشير إلى تاليتها المعنونة بالانفتاح، مما نحيا في العقدين الأخيرين. وعنوان الانفتاح أهلٌ مع مآل الصراع العربي الإسرائيلي منذ السبعينيات إلى يوم غير معلوم. فهل كان ذلك ما جعل الكاتب يبدأ مرحلته الأخيرة وخروجه من الصمت بمسرحية (الاغتصاب).

7- ربما كانت هذه المسرحية المجلى الأكبر في مشروع الكاتب لأسئلة الجسد والروح، والواقع والتاريخ، ويلفت الكاتب في حواره المذكور سابقاً مع جمعة الحلفي إلى أن الوعي التاريخي هو وعي بطرفي المشكلة، وبجدلية هذه المشكلة، وبطابعها الظرفي والشمولي.. كما يتشدد الكاتب في مقدمة المسرحية على نظره إليها كمقطع وما يحمل من تغيرات: إن الوعي التاريخي هنا يماهي الإبداع الفني أو هو شرط جوهري له. فالواقع في حراك، والتاريخ يتشكل، ولذلك فالمسرحية هذه نص مفتوح، قابل للزيادات والتعديلات التي تمليها التطورات. فالرواية الفلسطينية في (الاغتصاب) لا تختتم قولها بل تدعه مشرعاً على أفق مفتوح، مما يوفر للإضافات والتغيرات تحقيق راهنية العرض. كذلك الرواية الإسرائيلية، وإن بدرجة أقل. فالمشروع الصهيوني شبه مكتمل بين صقوره وحمائمه، أما المشروع الفلسطيني فيتشكل بين سلطة الحكم الذاتي التي لم تكن قامت عندما كُتبت (الاغتصاب) وبين إمكانية الدولتين الفلسطينية وبين الهيمنة الإسرائيلية المطلقة وبين الحلم بتحرير فلسطين، كل فلسطين.

لذلك انبنت المسرحية ذلك البناء المتناص مع التوراة، وتوازى وانجدل سفر الأحزان الفلسطيني وسفر النبوءات الإسرائيلي، فبدت الفارعة تلقن الطفل وعد فلسطينيته، وبدت الأم وجدعون وموشين ومائير يلقنون الدكتور منوحين

صهيونيته. ومع عذابات دلال والفارعة وإسماعيل ومحمد وتحولاتهم نحو المقاومة ونحو الخيار الحاسم: (إما نحن وإما هم) تتعزز على الطرف الآخر الوحشية، وتكون أيضاً التحولات التي تجعل راحيل تتساءل: إلى أي حضيض نهوي؟ والسؤال عينه يردده اسحق.

أما الخاتمة فقد جعل الكاتب سفرها بينه وبين الدكتور منوحين الذي دشن ترتيلة الافتتاح بقوله عن إسرائيل: هذه مملكة العصاب والجنون.

وينصّ الكاتب على أن سفر الخاتمة حوار محتمل، وليس إذن محتوماً ولا وحيداً، وعبره نرى الكاتب يعلن شخصية الطبيب النفسي ابراهام منوحين – لنتذكر الطبيب النفسي في: رحلة حنظلة– كأمنية أكدت إمكانياتها مواقف وشهادات بعض اليهود الشجعان. وهي الأمنية التي من دونها يصبح التاريخ في نظر الكاتب أفقاً مظلماً. ويعلن الكاتب أيضاً مشقة تقديمه لشخصية منوحين بسبب الريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودها، وبسبب الغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزها، وبسبب خوف المهزوم من الخديعة، وبسبب برزخ الضحايا والجراح. لكن ظهور شخصية كمنوحين مهم كي تنحى الأكاذيب ونطل على أفق تاريخي جديد. أما الكاتب نفسه فيبدو لمنوحين شخصية مفعمة بالرفض والاحتجاج. ويضيف الكاتب هنا أنه شخصية تدرك أن الصهيونية ورطة للعرب واليهود على حد سواء.

لقد أفزعت عبارة (إما نحن وإما هم) الدكتور منوحين، فحددها الكاتب بمائير وجدعون وموشي. وفي التعديل الذي أنجزه الكاتب على هذه المسرحية صيف 1990 باتت العبارة: (إما نحن وإما....). ولقد قام الكاتب بالتعديل، كإفادة من النقد الذي لاقته في القراءة وفي عرض جواد الأسدي. واقتصر التعديل كما بين الكاتب على الطرف الفلسطيني بتعديل ذلك الخيار– العبارة، وبتعميق الحبكة الفلسطينية في المسرحية وإضفاء خصوصيات فردية على الشخصيات وتعميق بعدها الذاتي والإنساني معاً. وهو نقيض ما مر بنا من توكيده على الذاتية الشخصية في مسرحيتي (حفلة سمر...) و(سهرة مع أبي خليل القباني)، لكنه يتابع ما مر عن شخصيات (مغامرة رأى المملوك جابر).

ولعل تعديل عبارة الخيار الحاسم قد جاء ليؤكد قول الكاتب في الصهيونية الداخلية. فمشكلتنا بحسبه مزدوجة، لأن للصهيونية الآن امتدادها العضوي في النظام العربي الراهن، كأنما يتصادى فيه خطاب انطون سعادة قبل أربعة عقود من (الاغتصاب) عن يهود الداخل. ويدرك ونوس أن ما ينتظره بعد هذه

المسرحية هو عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب، لكنه تقدم بشجاعة إلى ما ينتظره، وبمسئولية تاريخية، ليقول قوله في الشأن الواقعي التاريخي الأكبر. ولئن كان قد أرسل في الخاتمة بمنوحين إلى المصح وهو يدعو الكاتب إلى تبادل الإشفاق،فقد أضاف الكاتب احتمال الأمل إلى الإشفاق، كما أضاف في التعديلات تساؤل دالاً: هل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر؟

هل كان ذلك استسلاماً أم خلاصاً أم حيرة؟ أم إنه بحق قطع مع الديماغوجي السائد، ومحاولة للخروج دون مصادرة الاحتمالات الأخرى. وتوكيد على العادل والإنساني؟ هل هي الأوهام؟ أية أوهام إذن؟ هل هو احتمال الأمل؟ أيَ أمل إذن؟

لقد كان سعد الله ونوس على الدوام يشدد على ترابط مواقف الكاتب في حياته وفي كتابته. ولعله لذلك زج بنفسه كشخصية في هذه المسرحية، ولطالما أكد بعدما عصفت الحرب والسلام بعيد صدورها أنه ضد المفاوضات الجارية، لأنها لن تعود إلا بالاستسلام. لكنه ضجيج مثقف الاستسلام، والمثقف ذي الرسالة الذي تحدث عنه كما رأينا، وصمت المثقف التقني، وسواهم كثيرون، لا يريدون أن يسمعوا ولا أن يفقهوا. أما سعد الله ونوس فقد كتب (فصد الدم) منذ عام 1963، وابتدأ من الرحيل الأول (1948) الذي شغل في الآن نفسه غسان كنفاني بامتياز، كما ابتدأ من الانقلابات العسكرية، ليصل إلى نبوءة المقاومة في شرطها الأول: أن يقتل علي بعضه الفاسد (عليوة).

***

وهو ذا سعد الله ونوس إذن: مشروع في الواقع والتاريخ نظراً وإبداعاً، ينفتح بموت صاحبه، شأن المبدعين الكبار، يقارب الحياة -كما قال فيه أدونيس- بطريقة جديدة وجمالية جديدة، ويفتح كالمبدعين الكبار في نتاجه فضاء آخر.

***

1- اعتمدنا على طبعة دار الأهالي من الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس، دمشق 1996.

□□□

الفصل السابع:

نصوص سردية

1- الخطاب الفلسطيني العائد

"ولم يدرِ في خلدي في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عالٍ يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر بخلدي أن لا يجد شعبي مكاناً في وطنه بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق.

ولكن حتى لو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية، فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها حراباً، وفراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة على قدر المقام".

-اميل حبيبي-

***

إثر اتفاقية أوسلو وقيام سلطة الحكم الذاتي المحدود (أو السلطة الوطنية الفلسطينية) في جزء من فلسطين، عاد عدد من المثقفين الفلسطينيين إلى هذا الجزء في عداد من عادوا. وأغلب أولاء المثقفين كانوا من كوادر منظمة التحرير، وغدوا بعد العودة من كوادر السلطة، مهما اختلف أو اتفق السر والجهر في موقفهم من اتفاقية أوسلو وما تلاها، ومهما كانت أولاً زالت انتماءاتهم السياسية التنظيمية وغير التنظيمية.

بين هؤلاء العائدين كان الشاعر والصحافي والكاتب والمترجم ممن قضوا في المنافي ربع قرن -كمعدل- وفيها ولد أغلبهم كمنتجين ثقافيين. ومنهم من عاد ليقيم ومنهم من كانت عودته زيارة وحسب. وها قد بدأ بعضهم، على قرب العهد، يكتب عن تجربة العودة والغربة التي تلتها. ولئن كان سواهم قد سبق إلى

الكتابة عن مثل هذه التجربة، ممن عاشوا في فلسطين أو بين ما تبقى من فلسطين بعد قيام إسرائيل وبين المنافي الاختيارية أو الإجبارية (سحر خليفة مثلاً في رواية "الميراث" أو أحمد رفيق عوض مثلاً في رواية "مقامات العشاق والتجار")، فلعل جملة ذلك أن تفتح فصلاً جديداً فيما عرف بأدب النكبة الفلسطينية. وقد اخترت للقراءة هنا ما توفر لي من كتابات الكتاب العائدين مما نشرته مجلة الكرمل من العدد 51 حتى 54 بين ربيع 1997 وشتاء 1998، كذلك كتاب مريد البرغوثي (رأيت رام الله).

أسماء العودة:

تحت عنوان (ظل آخر للمدينة) يكتب محمود شقير: "أكتفي بالقول إنه من غير المعقول أن يسمح لي الإسرائيليون بالعودة ثم لاأعود". ويعلن الكاتب فرحته بنبأ العودة بعد الغياب القسري ثمانية عشر عاماً، لم يفقد الأمل طوالها بالعودة، ولم يعد يفكر بأي شكل تكون، فالمهم أن تكون. أما غسان زقطان فيفصل في الأمر، ويكتب أن "العودة كمشروع متعارف عليه، ومتفق على تداوله، ومتداول، ينسحب تماماً، بينما يتأكد المنفى". بذلك أحس وفكر عندما صارت العودة ملموسة. وبصراحة وحميمية يجهر غسان زقطان بأن العودة التي امتلأت بها الحياة الفلسطينية لم تكن فكرته، بل كانت محصلة لخوف جماعي جارف: "لم تكن العودة ضمن مشروعي الشخصي(...) كانت بالنسبة لي أقرب لملكية جماعية". لذلك استمر حلم العودة يتشكل مثل كيان غامض ومستقل، واستقر الوطن مثل حيلة بلاغية متقنة خلف الظهر الفلسطيني في وصف ساكن وصامت. ولقد رأى زقطان أن حلم العودة بدأ قبل نكبة 1948، فالشعر والروايات كانت تشي بالمنفى القادم قبل قيامه، وتستدعي الحلم. أما هو فلم يكن متأكداً تماماً من فكرة العودة: "لذا حاولت أن أتفاداها في النص. استغنيت عنها تماماً، واستبدلتها بأشياء أخرى أكثر نفعاً(...) لم تكن العودة جزءاً من تحركي. كانت معي بصفتها أملاك آخرين، أمانة". وإذا كان ذلك لم يؤثر في ضرورة العودة، فيكتب: "عليك أن تكون هناك أولاً". فهو أيضاً جعل صاحب النص لا يضع المنفى في مواجهة الوطن، ولا ينغلّ في الثنائيات المقفلة.

أيكون ذلك ما بدّل لدى غسان زقطان اسم العودة باسم الرحلة، واستدعى لكتابته عن تجربته في العودة- الرحلة تجارب أخرى: لوركا وقرطبة، أثينا وكافافي، قبور الهلاليين تحت رباط القيروان، حيث كانت العودة في تلك

الرحلات تأكيداً للمنفى وبناء له، وحيث النص هو غياب العودة وعدم تحققها؟

تلك لغة أخرى بما هي نظر آخر في التجربة الفردية والجمعية، تستدير كثيراً أو قليلاً عن مألوف العودة في أدب النكبة، فيكتب زكريا محمد: إذا خرجت من وطنك فلن تعود إليه أبداً، ففي كل عودة شيء سالب، كل عودة اضطراب وخيبة وفشل. إنها عودة إلى الماضي، لا إلى الوطن فقط. والماضي قد تحطم، لذلك أتت العودة إضراباً وفشلاً. أما حسن خضر الذي يعيدنا إلى البداية مع محمود شقير، لحظة باتت العودة ملموسة، فيكتب: "كنت مؤيداً لاتفاقية أوسلو، وأعترف أن المبررات التي سقتها كانت تدوي في أذني كطبل أجوف، لكنني سمعت ما يشبه طبلي الأجوف في أصوات المعارضة، فاحتميت بمعادلة أن الفلسطيني المعتدل متطرف حكيم، والفلسطيني المتطرف معتدل يائس".

مع اتفاق أوسلو قامت أسماء جديدة، وتبدلت أسماء، وتقادمت أسماء مثل الأسماء القديمة المنسية، وبدا كأن الالتباس سيد الأسماء جميعاً. كذلك التبس وتلبّس اسم العودة باسم الدخول، فهذا فاروق وادي يعمّد بالأخير ما كتب تحت عنوان (مطر لا يشبه مطر). وإذا كان اسم العودة ينطوي على نشدان ما كان، فاسم الدخول يستدير عن هذه الدلالة، يستدير عن الماضي إلى الحاضر على الأقل. وللحاضر شروطه، فهو ليس أثيراً أو جوانياً كالماضي، وقد كتب فاروق وادي: "ها أنت، ودون شروط منك، تستكين لكل شروط الدخول التي ألغت طريقاً مشقوقاً في الذاكرة". لقد قبل الكاتب العائد شروط الدخول -أو رضخ لها- صراحة هنا، أو بالتفاف عبارات حسن خضر ومحمود شقير. وعندما صار للكتابة زمنها، غدا زمن الدخول ماضياً، واشتبك مع زمن القبول ومع زمن الكتابة ومع زمني الذاكرة: زمن ما قبل المنافي، وزمن المنافي. فهل ألغى الدخول حقاً طريقاً مشقوقاً في الذاكرة أم شقّ طرقاً جديدة وداخل بعضها في بعض كالطرق الالتفافية من أجل ربط المستوطنات وتشقيق الجسد الفلسطيني؟.

أظن أن الأزمنة جميعاً تشتبك سوى المستقبل الذي تغفله النصوص، باستثناء نصي مريد البرغوثي وزكريا محمد اللذين يحيلانه على الأبناء. فلنمض إذن مع الكتابة العائدة، حيث التعلّة الوحيدة هي الذاكرة، والشهادة، فالعودة أو الرحلة هي إلى الماضي والحاضر، الدخول هو في الماضي والحاضر. وبذا تتوالد وتتناقض الدلالات. فالدخول يستبطن نقيضه: النفي الطوعي أو القسري. أما اسم العودة فيستبطن نقيضه، أي الخروج، ويستبطن المؤقت- كالزيارة. وقد يكون الدخول محدوداً لأجل، يتلوه النفي الطوعي أو القسري. أما اسم العودة

فيستبطن الديمومة والأحادية. واسم الرحلة يستبطن المشاهدة والسفر. ولعل ذلك ما جعل غسان زقطان يرى الفلسطينيين في تونس عشية الرحلة الجديدة كأندلسيي هذا البلد المضيف (الأندلسيون الجدد). وعندما آن الأوان، وحلت العودة أو الرحلة أو الدخول، يكتب: "فجأة تبدو عودتنا مثل خيانة بيضاء لكل هذا المنفى وللنص ولفكرة الأندلس(...) لقد أخرجتنا العودة من أندلسيتنا في حين أننا لم نجد الأندلس بعد". وبحسب غسان زقطان فقد كان نص المنفى هو نص العودة، فماذا سيكون النص التالي؟

أسماء الغربة:

استهل فاروق وادي نصه بالطريق التي انحرفت به عن القدس إبان الدخول. لكأن الطريق تجهد للالتفاف حول الذاكرة، وتتلكأ في الوصول. وسيكون على الكتابة أن تستعيد اللحظة الأولى للدخول، فإذا باللحظة تحمل الدرس الأول لهذا العائد، والشرطي الفلسطيني المجهول الذي التقاه عند الجسر يسلمه -أي يعلّمه- (مفتاح الوطن) حين أجاب على سؤال الكاتب عن العمل (معهم) أي مع الجنود الإسرائيليين الملاصقين، فقال الشرطي: "نحن لا نعمل معهم. نحن نعمل عندهم". الشرطي المجهول يدقق أخطاء اللغة. ومن بعد سيسلم -أي سيعلم- للعائد سائق السيارة التي أقلته من الجسر (قراءة الخرائط). فالسائق العابر يجيب على تساؤل الكاتب عن التفاف الطريق: "نحن نسير على الطريق التي رسموها لنا على الخرائط منذ زمن طويل".

متأبطة الدرس تشرع الذاكرة باستعادة المكان الذي رقد فيها طويلاً، ويتوثب القلب إذ يمسك بأطراف المكان، وتومض الأسماء القديمة والتفاصيل المنسية. الذاكرة والمكان إذن هما المفردتان اللتان ستقيمان أود النص مثل أود الكاتب، فنقرأ لفاروق وادي: "المكان مازال قائماً في المكان (...) حتى المكان من حولك بدا لك حلماً أو ما يشبه الحلم". وحين تلوح (البيرة) تأتي اللحظة الملتبسة، ويشرع الجسد بالتحرر من صاحبه. حتى إذا وصلت الرحلة إلى (رام اللّه) كانت الرضة الكبرى لهذا العائد، فلا أيد تلوح، ولا هاتف يهتف، ولا حبيبة ولا صديق، لا أحد: "ها أنت في قلب رام الله، ولا قلب للمدينة". البشر كثيرون، ويتحركون، ولا من يؤنس وقفة العائد أو يكسر (غربته). زحام مبهظ (غريب) على ذاكرته. ربع قرن تبدد في الغياب. فلتصف الكتابة (المنارة). لتستعد رام الله قبل الرحيل. لتكن ذاكرة الشيوخ في العشرينات أو الخمسينات. لتتحلب

الذاكرة على مدرسة البنات والسينما والتفتح الثقافي والجنسي. لتتقرّ آثار المقاهي والمطاعم. لترجّع أصداء خطب كمال ناصر ويعقوب زيادين و... ولتعش الجولة الأولى- اللقاء الأول بالمدينة، بعدما ارتمت حقيبة العائد في غرفة من فندق، فكل ذلك لن يلبث أن يغدو وحدة موحشة ملء هذا الحاضر. أين هو الآن العمود الحجري الممشوق في ذاكرة المدينة: المنارة؟ أين هي المدينة؟ العمارات تنتهك فضاء المدينة "وتشعرك بالتضاؤل" والمكان غدا ممراً حجرياً ضيقاً وحشياً وخانقاً، فماذا تعني البقايا؟ ماذا يعني أن تحتفظ أمكنة عديدة بأسمائها وأماكنها ولا تخضع للتحديث البائس، كما يصف الكاتب ما حل بالمدينة؟

وأخيراً: ها هو المكان (الصحية) قد تحول إلى مركز عسكري إسرائيلي، فيرتد العائد إلى العزلة والخواء والهواء الذي يحرك طواحين الذاكرة وغياب البشر في ليلة العودة (الدخول- الدخلة) الأولى، ثم: "تؤوب محبطاً وحزيناً لتقضي ليلتك الأولى في سرير بفندق صغير وحيد وبارد، هو كل ما حق لك من أسرّة مدينة ولدت فيها وعشت فيها طفولتك وصباك، وكتبتها من منافيك". إنه غريب يعود إلى غربة من غربة. ولأنه كاتب فليس له إلا النص، ليس له إلا مخطوطة الرواية التي كتبها في المنفى، يقرأها الآن ويلوي عنها. والكاتب العائد إذن يقضي ليلته الأولى في رام الله كما قضى ويقضي الكاتب المنفي عمره: مع النص. و"النص صاغته الأحلام والذاكرة المغسولة من حنين مقطّر". ومن أجل النص استجاب المكان لنداء الذاكرة في زمن بيروت. لكن الكاتب العائد يعترف الآن: "لم تكن في الحقيقة تستدعي المكان لذاته، إذ لم تعش فيه كما ادعى النص، لكنك كنت في أمسّ الحاجة إليه كنقطة تتوسط مكانك الروائي والوجداني المعاش".كان الكاتب في زمن المنفى يتساءل إن كان المكان سيشبه نصّه أم سيفترق عنه.

وها هو الوهم يتبدد حسيراً كصاحبه الذي يتابع في النهار التالي لـ(دخوله) في رام الله، فيحضر زمن بيروت الذي تحوّل فيه كمّ كبير من النضال إلى ظاهرة صوتية مثيرة للضجر والأسى. أما زمن زام الله فها هو في (مبنى المقاطعة) الذي توارثته من الإدارة البريطانية ثلاث إدارات: الأردنية فالإسرائيلية فالسلطة الوطنية. وعلى الرغم من ذلك ومن سواه يلاقي العائد مطر رام الله الذي يعيد للأرواح الهرمة روحها، ولا يشبه مطر الإسكندرية ولا عمان ولا.. فهذا المطر هو مطر الكاتب العائد، وإن يكن صاحب المطر يطل من بين القضبان الحديدية على مكان الذاكرة، على "وطن أو ما يشبه الوطن"، والشجى

يشق الحلق: "فندق! وبعد كل هذا الحنين!".

إن الغربة تتجدد كأسمائها على هذا -ذلك الغريب الذي يعرفه مريد البرغوثي بالشخص الذي يجدد تصريح إقامته، ويملأ النماذج، ويشتري الدمغات والطوابع، وعليه أن يقدم البراهين والإثباتات: الغريب هو هذا- ذلك الذي يسألونه دائماً: من وين الأخ؟ أو يسألونه: هل الصيف حار عندكم؟

لا تعني الغريب التفاصيل الصغيرة في شئون القوم أو سياساتهم الداخلية، كما يكتب مريد البرغوثي، لكنه أول من تقع عليه عواقب تلك التفاصيل، وقد لا يفرحه ما يفرح أولاء القوم، لكنه يخاف عندما يخافون.

من حق الدكتور علي الراعي ألا يرى في (رأيت رام الله) مجرد كتاب، بل ذوب قلب وعصارة حياة قضاها الشاعر المرموق (مريد البرغوثي) بين المهاجر والمنابذ والمنافي. وحين يكتب البرغوثي عودته بعد اتفاق أوسلو سيكتب العائد غريباً لم يعد له إلا (الحب الغيابي)، وسيكتب أن الأمر قد انتهى (خلص) فالاحتلال خلق أجيالاً من الفلسطيني الغريب عن فلسطين، بوسعها أن تعرف كل زقاق من أزقة المنافي البعيدة، وتجهل بلادها. أجيال لم تزرع ولم تصنع ولم ترتكب أخطاءها الآدمية البسيطة في بلادها. لقد جال العائد في المكان، عاد إلى حيث ولدته أمه، لكن (دير غسان) مثل المكان المستعاد والمكان الضائع في تجربة العودة هذه، يطلق الأسئلة الجارحة التي تنقض الماضي والحاضر. ويصوغ العائد الأسئلة بضمير الجماعة فتغدو استنكاراً وشكاً وترجيحاً، من صميم أدب النكبة وعيشه، ولكن بلغة أخرى ونظر آخر، فنقرأ: كيف غنينا لبلادنا ونحن لم نعرفها؟ هل نستحق الشكر أم اللوم على أغانينا؟ هل كذبنا قليلاً؟ كثيراً؟ على أنفسنا؟ على الآخرين؟ أي حب ونحن لا نعرف المحبوب؟ ثم لماذا لم نستطع الحفاظ على الأغنية؟ أم لأن تراب الواقع أقوى من سراب الأغنية؟ أم لأن الأسطورة هبطت من قممها إلى هذا الزقاق الواقعي؟

وإذ يخرج العائد من غربة ويدخل في غربة يجأر بالحقد على صور الموتى التي تتصدر بيوت المنافي وحمالات المفاتيح التي يؤرجح المنفيون فيها رموزاً من الوطن.فكل الصراعات تفضل رموزها وتحتاجها، والاحتلال مصلحته تحويل الوطن في ذاكرة سكانه الأصليين إلى رموز.

أليس هذا ما يجعل العائد يود أن يلكز الماضي المستمر في مكانه كحمار، ويقول له بصوت حزين: اركض؟ أليس هذا ما يجعل ذاكرة العائد تقتل الماضي كما انجلى فيها؟ إن العائد هذه المرة لا يريد استرداد الماضي، لا يبكي على

طابون القرية، بل يريد المدينة ويبكيها، يريد استرداد المستقبل ودفع الغد إلى بعد غده، ولذلك سيعيش (تميم- ابن العائد) في البلد وفي المستقبل، وإن يكن ولد وترعرع في المنفى.

***

لقد عاد هؤلاء الكتاب -للإقامة أو لزيارة- وكتبوا تجربة العودة أو الرحلة- أو الدخول- من المنفى إلى الوطن. ويبدو انتساب كتاباتهم إلى الأدب السيري قوياً. وربما كانت الكتابات في ذلك تجلياً بليغاً لاستجابة المكتوب لشرطه التاريخي والذاتي. وكالعهد بالأدب السيري، تنشط في هذه الكتابات الذاكرة والذاتية اللتان تغالبان التهديد والانشباح في فراغ العودة والوطن، ويشتبك البوح والتأمل والسرد عبر ضمير المتكلم خاصة، ولا يكاد يخرج على ذلك سوى فاروق وادي، ولكن ليؤدي الضمير المخاطب في نصّه مؤدّى المتكلم لدى سواه، مفرداً أو مفسحاً للمخاطب. أما الضمير الثالث -الغائب فهو غائب. ولئن عززت لعبة الضمائر في هذه الكتابات السيري فقد عزز الأدبي فيها قطع السرد بالمونولوجات وبومضات الذاكرة في فقرة خاصة أو بالتمييز بين قوسين. ومثل ذلك أيضاً جاء التناص ودمج الحكايات والنزر من الحوار أو التهجين بالعامية. ويلفح الحنين هذا الخطاب الفلسطيني العائد، لكنه يتخفف من النواح والوعيد واليأس، مما تلبس العودة وأدبها ردحاً طويلاً. وإذا كان علينا التريث لنرى إلى أين ستمضي هذه التجربة، فمن الجلي أنها تطرح أسئلة جديدة، حتى لو توقفت الآن، وربما كان أهونها السؤال السياسي، وأعمقها وأوجعها السؤال عن المكان والهوية والثقافة والعودة والحاضر الذي قد يكون يأكل حقاً الماضي والمستقبل.

من أجل الثقافة والهوية:

يجهر حسن خضر بـ (الحيرة الإدراكية) كلما كتب عن مناطق السلطة باعتبارها فلسطين، ويفضل استخدام كلمة (البلاد) الغامضة التي تعني كل شيء، أو تؤجل على الأقل سؤال المصير. لكأن الخطاب العائد بذلك يسوّغ الرضوخ لزمن الحاضر، ويقبل بموطء القدم الذي تركته له إسرائيل، ويداور المستقبل والحلم بتعايش كيانين أو دولتين أو الحلم بفلسطين كلها. وإذا كانت الربكة لا تخفى في مثل هذه المداورة، فمن المبتذل النظر إليها فقط بالمنظار السياسي المباشر والقاصر، وإغفال ما تنطوي عليه من مكابدة الذات للتاريخ. وبالتالي، فالربكة والمكابدة اللتان طرأتا بفعل اتفاق أوسلو وما تلاه، تفعلان فعلهما في

سؤال الهوية وسؤال الثقافة. ويعبر الخطاب العائد عن ذلك -كما يكتب حسن خضر- باعتقاده بانتقال سؤال الثقافة الفلسطينية بعد التحولات الأخيرة، من التماهي مع وطن مؤمثل، كما كان الشأن مع العودة إلى حين قريب، إلى الاشتباك مع وطن من لحم ودم، أي من الأيديولوجية والواقع.

هل ستكون إذن علاقة الثقافة بنفسها من أهم العوامل المؤثرة في الهوية، كما يقرر هذا الكاتب، وهو يلح على الصراع بين زمن ثقافة الطوارئ التي تؤيدها السلطة وزمن الحالة الطبيعية الغامضة؟ لقد كانت المشكلة هي تحويل اللاجئين إلى شعب كما يعبر الخطاب العائد مضيفاً أن المشكلة غدت تحويل الشعب إلى كينونة طبيعية، وليس إلى طفل المعجزة، ومن دون الغفلة عن أن نصف الشعب لا يزال لاجئاً، على العكس مما تسوس السلطة.

بعبارة أخرى باتت الهوية هي المشكلة التي يحسمها الخطاب العائد على هذا النحو: "أخيراً لم تعد مشكلة الهوية قائمة، فلا أرى سوى وجوه الفلسطينيين- حسن خضر". فلقد ولّى تفرد الهوية الذي كان المنفى شرطه. لكن غياب التفرد يثقب الهوية بتجديد العلاقة بالهوية الجماعية التي لم تكن موضوعاً للتساؤل. وفي هذا الغياب من الغيظ ما فيه، إذ كان التماهي من بعيد يمكن العائد قبل العودة من التحكم بشروط الانتماء. أما الآن، فالاندغام لا يشعر العائد (المثقف- الكاتب) إلا بثقل هوية الجماعة.

ومع زكريا محمد نرى لذلك تعبيرات أخرى. فمنذ عبور الجسر أُلغي الانقسام، وأصبح العائد إنساناً واحداً: "أنا الآن زكريا محمد حاف، وليس زكريا محمد الفلسطيني أو الفلسطيني زكريا محمد". لقد كان العائد يضيع في هوياته: مرة هو الأردني ومرة هو الفلسطيني. والآن فقد (صوفته الحمراء) وزال التفرد. الكل هنا فلسطينيون. لكن المقيم يشخص حالة العائد على هذا النحو: "الكتّاب العائدون لا يريدون أن يندمجوا في الحياة عندنا". والكاتب العائد بدوره يرى في تشخيص المقيم شطباً على ربع قرن هو زمن تكون هذا العائد الذي لن يشطب. ولكي لا يشطب يتدرع بالجماعة، فتغدو القضية شطباً على تجربة نصف الشعب اللاجئ. أما المقيم فلا يقبل العائد إلا بالشطب الفوري على ما مضى. وهكذا يصارع الحاضر الماضي (زمن المنفى) ويصارع الماضي (زمن المنفى وزمن ما قبل المنفى) هذا الحاضر، ويتراجع المستقبل إلى حد الإشارة عند زكريا محمد إلى ابنه الذي عاد أسرع مما عاد هو، وكما لم يعد هو، أو إلى إشارة مريد البرغوثي إلى ابنه تميم الذي سيعيش هنا (الوطن) ذات يوم. وفي صراع

الحاضر والماضي وتراجع المستقبل يتقلب سؤال الهوية وسؤال الثقافة في فصل جديد من تراجيديا الكتابة الفلسطينية.

تراجيديا العائد:

في وصف لحظة وصول العائد تترامى الكتابة بين استقبال المقيمين (محمود شقير أو مريد البرغوثي) وبين لا مبالاتهم ووحدة العائد الموحشة (فاروق وادي).

ومهما تكن تلك اللحظة فهي ستفتح تراجيدية العائد فوراً على غربة جديدة، فالغربة كما يكتب البرغوثي لا تكون واحدة: إنها دائماً غربات.

لا تدع الغربة الجديدة ذلك العائد يلتقط أنفاسه، إذ تجبهه بواقع آخر. فلحظة الوصول يرى محمود شقير الروح المعنوية للناس جيدة، لكنه يرى الإحباطات أيضاً، ويسمع تذمراً وشكوى، وفي العيون يقرأ الحزن والقلق. أما زكريا محمد فسرعان ما سينسى عبور الجسر، لأنه سرعان ما سيتعود على عودته ويصير قديماً جداً. ولقد جاءت عودة العائد في نهاية المشهد- الانتفاضة، فإذا بالكل يكره الكل، وبذرة الشك التي زرعها العدو تؤتي ثمرها، فالكل يشك في الكل. والعائد لا يعرف حدود حريته، فالوضع مضطرب ومشوش، والفوضى تعم كل شيء، ودهشة الأيام الأولى تنقلب إلى الشعور بالحصار، فتستعيد ذاكرة العائد من المنفى زمن الحرب الأهلية في بيروت. وتمضي كتابة زكريا محمد بهذه القتامة من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجماعة (المقيمة والعائدة)، لكأن الكمين الذي أخفق عام 1982 في لبنان قد أفلح الآن، ولا حل بحد أدنى من المهانة، لذلك يسيطر المزاج السوداوي، ويشعر الناس أنهم سجناء، وأنهم قد وقعوا في الكمين. أما حسن خضر الذي تستقبله المقبرة في غزة، فيرميه شارع عمر المختار في حضن شاب ملتح ذي جلباب قصير وعمامة بيضاء يشتم المارين بسبب فسوقهم وفجورهم، كأنه أحد أنبياء العهد القديم، بينا بنات المدارس الابتدائية يلفعهن الحجاب- المناديل البيضاء، وبنات الجامعة والمدارس الثانوية يسترقن النظر إلى العالم من خلف النقاب، وهن جميعاً، كما لا يفوت الكتابة أن تستذكر، من كانت أمهاتهن يذهبن إلى المدارس بلا حجاب ولا نقاب.

ولا يفوت الكتابة الجوع إلى الشهداء الذي غدا سيد الشهوات، فالمنظمات تتسابق إلى نعي شهيد. وليس ذلك ولا سواه مما تعاين الكتابة سوى ما خلّف المشهد- الانتفاضة من إعلاء الذات المعصومة والمطلقة والمعلقة في مكان ناءٍ،

بسبب الانغلاق على العالم، هكذا تتشب العلاقة التدميرية بالبيئة بسبب نفي الفعالية الجمالية للأشياء، وينشب العنف العصابي بسبب انهيار قيم العقد الاجتماعي، وتتشب الديناميات الدفاعية للذات الجريحة.

إنه الحاضر والواقع التراجيديان اللذان يصنعان لرام الله وحشتها وغربتها (فاروق وادي) ويصنعان للقدس عولمتها، كما يجعلان من أريحا شيئاً آخر بعدما صيّر الاحتلال قتل المدن شأنا عادياً (ليانة بدر). لكن الكتابة العائدة ليست مشغولة بهذا البراني وحسب. لذلك تلوي عنه أو تفرّ منه فيداهمها وهي تصوغ اعترافها الكنسي، كما يعبر حسن خضر في نعيه صفة المناضل التي كتبت في البطاقات الحزبية زمن المنافي، ولم تعد مجدية الآن. لقد مُحي (الرفيق) أو (الأخ) وحلت ألقاب المعالي والمعطوفة، وآل العذاب الذي بدأ بالاسم الحركي إلى عذاب أمض مع الاسم الرباعي، وخمدت الروح الراديكالية، ونشط التكالب على اقتسام أكبر قدر ممكن من الكعكة، وصار العائد موظفاً يعيش رهين ذلك الزمن الذهبي (زمن المنفى) وإن يكن لا يرغب في العودة إليه، ولا يشعر في الوقت نفسه بالعاطفة الخاصة التي يعبر الناس بها عن علاقتهم بمسقط الرأس.

ويتضح تعبير زكريا محمد عن مثل هذا العناء، حيث تتماثل بطاقة العائد مع بطاقة السجين، وتشعر صاحبها بالعزلة عن الجميع لأنها بطاقة السلطة، وهو الذي عاد ليلغي العزلة.

إنه الآن ذلك الموظف الذي لم يعد يجفل من حساب راتبه بالشيكل، ولم يعد يستغرب المستوطنات وسيارات المستوطنين. وقد تعلم السكوت من أجل رزق أطفاله، وأدرك أن الخلاص بات فردياً تماماً. ولأنه لم يجرح في حياته كما جرح في سنتين من العودة التي "لا شفاء منها" يلجأ إلى الطبيعة غريباً عن كل ما فعل الإنسان في غيابه (اليهود والأهل) ومتوافقاً مع ما لم ينتهك: الوردة والحجر.

"أنا حيوان وحيد الخلية". هكذا يكتب زكريا محمد عما كان العائد في زمن المنفى. والآن صارت صفته (عائد) هي الأولى، واسمه هو الصفة الثانية. ولكي ينجو من الانقسام الجديد يرفض شراء سيارة بنمرة خضراء ودون جمارك (الامتياز السلطوي للعائد)، فالنمرة الخضراء تكشفه كما كانت اللهجة الفلسطينية في المنفى. بيد أن العائد الذي وحدته العودة ينقسم من جديد وتضيع وحدته.

في هذه اللوحة الجارحة والكالحة التي تحول فيها الفلسطيني، كما يكتب مريد البرغوثي، من إنسان إذاعي (اطمئنوا وطمئنونا) إلى إنسان هاتفي، تتسرب مرارة السخرية. فذوو العائد يحسبون أنه عاد بأحمال الثروة، (وعظمه ذهب)

كما يكتب زكريا محمد. وأسوأ ما في المدن المحتلة، كما يكتب البرغوثي، أن أبناءها لا يستطيعون السخرية منها (من يستطيع أن يسخر من مدينة القدس؟). ومقابل قصص الوفاء الباهرة عن التزام المقيمين بحقوق الغائبين، يقوم أيضاً الاستيلاء والإنكار، فمن الطرفين من كان يتصرف على أن العودة معجزة لن تتحقق. لكن شيئاً من المعجزة تحقق، والخروج من الفكرة انفصال مؤلم رغم ضرورته (غسان زقطان)، ولعل ذلك هو ما جعل العائد خائفاً من خسارة المكان، كما لم يبق له إلا نعمة التذكر وبلواه إلى أبد الآبدين. (زقطان أيضاً ومحمد).

المكان والذاكرة:

هذا هو ما يشغل الخطاب العائد ويملأه بالمقارنة بين الماضي والحاضر. فمحمود شقير يخص قدس الطفولة والشباب (من زمن ما قبل المنفى) وقدس اليوم بمقاطع مستقلة، خائفاً أيضاً من الخسارة: "كانت ملامح الكثيرين من أصدقائي تثير الأسى، فلم تعد صورهم مطابقة للصورة التي كنت أحملها لهم في الذاكرة. أصابتني خشية من عدم القدرة على تجديد ما كان بيني وبينهم". وليانة بدر التي تكتب في هيئة مذكرات ترثي اندثار عالم كامل من الروائح الساحرة في القدس، حيث حل محل (الذاكرة الشرقية المضمخة) تجمع من الدكاكين بلا أية خصوصية. لقد تفكك النسيج الداخلي الذي يؤلف موسيقى المكان كما تكتب الكاتبة. وطفولة أريحا تبدو لها الآن مائيات تعكس كل منها مكاناً أو أكثر. أما حسن خضر فيتقرى المشاهد الأولى وطريقتها الغامضة في (استيطان الذاكرة)، ثم يفسح لزمن بيروت والروح الرسولية، والذاكرة تتعكز على هذه اللازمة: "أستعيد ذلك الزمن". ومثل هذا زمن تونس حيث رمى صديق العائد بخريطة فلسطين على الأرض، وصاح بها ملتاعاً: "كفى ارحمينا". ولا تفتأ أصوات الذاكرة والمكان تتدافر في خطاب العائد: صوت علمته المنافي خلق مسافة ضرورية عن المكان الغريب والحيادية الباردة في قراءة الأمكنة، وصوت يستحضر من التراث قصة الغرانيق، وصوت يأكل صوتاً كما يأكل الحاضر الماضي وربما المستقبل، وصوت يعلن انتم ´،« إلى الفتيان الذين يندفعون إلى الموت جراء فتح النفق تحت المسجد، ولكي "يقفلوا النفق العريض في رئاتنا وقلوبنا". ويتساءل صوت عما هو هذا الوطن، فينجز خطاب العائد التباسه، ويفضح الشفوي المسافة التي طمسها المكتوب، ويقوم الشخصي والجزئي علامة

على العام والكلي في هذه الخبرة التي تشهد على ما تجهل، ويتقدم الخطـاب إلـى الخطاب إلى الخطابات جميعاً، وبخاصة إلى نده في المنفى، يستفزّ بقدر ما يبدو أنه يروم فتح فصل جديد في أدب النكبة وفي الأدب السيري، مستهدياً بما ختم به حسن خضر مـن قـول الجرجاني: "واعلم أنـه ليس إذا لـم يمكن معرفـة الكـل، فتجعلـه شـاهداً فيمـا لـم تعـرف، أحـرى مـن أن تسدّ بـاب المعرفـة علـى نفسـك، وتأخذها عن الفهم والتفهم، وتعودها على الكسل والهوينا".

الفصل الثامن:

الشـــعر

1- بدوي الجبل

القرن العشرون: علامات للشعر ومفاصل:

في 1981/1/18 توفي الشاعر محمد سليمان الأحمد المعروف ببدوي الجبل. وبوفاته لم يبق للكلاسيكية في الشعر العربي غير صنوه محمد مهدي الجواهري الذي لحق به، إذ كان هذان الشاعران يتنازعان علم الكلاسيكية الشعرية منذ مضى الجيل السابق لهما، وعلى رأسه أحمد شوقي.

وبقدر ما في سيرة وشعر الجواهري والبدوي من التناقضات، بقدر ما فيهما من التقاطع. ولئن كان جلاء ذلك في الشعر يقتضي ما لا يفتقر إليه آخرون، مثلي، فإنني أسارع إلى ما تتناقض به السيرة، من الانخراط المديد لبدوي الجبل في العمل السياسي ضمن الكتلة الوطنية، أثناء الاحتلال الفرنسي لسورية، ثم في الحزب الوطني الذي آلت إليه الكتلة مع الاستقلال، وعبر عضوية البرلمان أو الوزارة أو المعارضة، حتى مشارف الوحدة السورية المصرية عام 1958.

أما الجواهري الذي تصدى للإنكليز كما تصدى البدوي للفرنسيين- وهذه من نقاط التقاطع- فقد كان لانخراطه في العمل السياسي غالباً مسار آخر مناقض في الانتماء والنشاط السياسي ومحمولاته الاجتماعية.

ولئن كانت -من ناحية أخرى- حياة وشعر عبد الوهاب البياتي ترسمان سيرورة الشعر العربي الحديث، وتغطيان النصف الثاني من هذا القرن، وصولاً

إلى المآل المأزوم الذي آل إليه هذا الشعر؛ لئن كان ذلك، فإن حياة وشعر بدوي الجبل والجواهري ترسمان سيرورة الشعر العربي الكلاسيكي منذ مطلع القرن العشرين إلى غروبه، وبخاصة بعد رحيل أمير الشعراء وجيله، ووصولاً إلى المآل المأزوم الذي آل إليه هذا الشعر أيضاً.

وها هنا يتابع الدهر نكده على الشعر والشعراء، وبخاصة الكلاسيكي منه، عبر استفاقة الأصوات التي تجعر بالكلام الموزون المقفى على أنه أصيل الشعر وعموده، في ارتهانٍ لكل عتيق استفاق عارياً من الأصالة في سياق السبعينات فصاعداً، وزاد في العفونة عفونة.

ولسوف يسارع بعضهم إلى القرن بين ما ساق ويسوق أولاء من عفن المديح، وما ساق الجواهري والبدوي من مدحات خلال عشرات العقود. ولسوف يشخص من يشخص في ذلك سمةً للشعر الكلاسيكي، إلا أن الفارق بين الحب والمدحة والعفونة كبير. ولعل في هذا الفرق تناقضاً آخر -مهما بدا محدوداً- بين البدوي والجواهري، بقدر ما هو تناقض كبير بينهما معاً وبين المستشعرين النهازين الجدد. فحين ساق البدوي في فيصل وفي غازي غرراً تتدلّه أو تبكي، كان يصدر عن الحب أكثر مما يصدر عن الولاء، وكان الارتباط الوثيق الذي يعود إلى نشأته ويرسم سيرورة حياته واختياراته، ولم يكن ذلك البتّة لا خوفاً ولا ملقاً. وها هنا يطلع ما يوحّد بين البدوي والجواهري، وأعني: التصدي للطغيان أياً كان، استعمارياً أم متجلبباً بجلباب الدولة (الوطنية) المستقلة، وها هنا أيضاً يطلع ما يفرّق بين هذين الشاعرين: كل في منفاه. ولأن هذا المقام هو للبدوي، فسوف أتابع في حياته وشعره، وحده، هذا التصدي وسواه.

زمن الطغيان والجحود:

يسومنا الصنم الطاغي عبادتهُ	*لن تعبد الشام إلا الواحد الأحدا*
وجه الشآم الذي رفّت بشاشته	*من النعيم، لغير الله ما سجدا*

هكذا ينشد بدوي الجبل، ويمضي هو كما مضى من تفجرت الصرخة ضده، لتبقى الشآم ويبقى الشعر، لتبقى الثقة بالشعب، وبالمآل الذي تدول فيه دولة الطغيان. يقول الشاعر:

كلّ طاغٍ -مهما استبدّ- ضعيفٌ	*كل شعبٍ -مهما استكان- قديرُ*

ولأنه شاعر أولاً وأخيراً، ومهما طوّح به العمل السياسي وصروف العيش، فإن حرية التعبير هي في رأس ما يقلقه، لذلك يتلوّى:

سبّة الدهر أن يحاسب فكر ... في هواه وأن يغلّ لسانُ

إنها مكابدة اللحظة التي جعلته يقول (جلاني الظلم أشلاءً ممزقةً)، اللحظة التي تمتد منذ كان في العشرين- أقلّ أوأكثر بقليل، بحسب خلاف المؤرخين في ميلاده ما بين 1898- 1904- حين أمر الفرنسيون باعتقاله إثر معركة ميسلون (1920) فالتجأ إلى بيت البطريرك غريغوريوس حداد، ثم تخفى لدى صديق في حماة حتى وشى به مخبر للفرنسيين، فَزُجَّ به في خان، وعُذب قبل أن يُسَاق إلى سجن حمص، فسجنَ الديوان العرفي في زقاق البلاط في بيروت، فجزيرة أرواد التي لن تلبث أن تغدو المنفى الفرنسي الأول للمواطنين السوريين المقاومين.

كان ذلك الشاب قد رافق الوفد الذي ترأسه الشهيد يوسف العظمة إلى الشيخ صالح العلي لتنسيق الكفاح ضد الفرنسيين قبل احتلالهم دمشق. وكان النصيب المبكر للبدوي ما تقدم وامتد حتى 1922. وفي هذه السنة، بعد المنفى، يلتقي الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في دمشق، ويكتب قصيدته (يا شاعر التاج) معارضاً قصيدة الزهاوي في الرمثية بين الإنكليز والعراقيين.

وتتتالى قصائد البدوي وقد أطلقه يوسف العيسى -صاحب ومحرر جريدة ألف باء- في المشهد الشعري باللقب الخالد: بدوي الجبل. هكذا جاءت أولاً قصيدته التي تستلهم صيام المناضل الإيرلندي مارك سوين عن الطعام حتى الموت احتجاجاً على وجود الإنكليز في بلاده. وكان البدوي قد نقش على ذراعه في سجن أرواد الوشم التالي: (تذكار السجن الفرنسي). وتلي هذه القصيدة قصيدة (تلك الأقانيم الثلاثة) التي تؤبن المنفلوطي والألوسي في المجمع العلمي العربي في دمشق. وفي المجمع نفسه ينشد الشاعر بعد حين قصيدته (أهوى الشآم). و(تعالوا نعدّ الصيّد). ويتعزّز حضور الشاعر الشاب بصدور ديوانه الأول عام 1929، ويعبر كبار الشعراء والكتاب عن غبطتهم وتقديرهم للموهبة وللصوت الخاص ولألق الأصالة والمعاصرة، ويتواصل هذا التعبير ويتّقد حيناً بعد حين، والصدارة تفسح للبدوي، حتى يطغى زمن الجحود.

هكذا قال عبد القادر المغربي في بدوي الجبل: الشاعر الذي تمرد على ناقوس التدرج. ولأن البدوي طلع حقاً شاعراً كبيراً، لقّبه أمين نخلة (أمير الشعراء)، ولقّبه أكرم زعيتر (شاعر العربية)، وقال فيه الجواهري نفسه:

(أكبر شاعر عُرِفَ في هذا العصر بدوي الجبل، وشاعر آخر)، وما عنى بالشاعر الآخر إلا نفسه، أما عبد الوهاب البياتي فقال: (من يكتب شعراً بعد بدوي الجبل سنرميه بحجر). ولا ينقطع في شعر البدوي مثل هذا القول منذ محمد وأحمد كردعلي وبشارة الخوري وخليل مردم وعبد القادر مبارك ومصطفى الغلاييني والزهاوي... حتى زكي القنصل ومحمد الحريري ومحمد عمران ومحمد جمال باروت.

أما حكاية الشاعر مع الطغيان فستتوالى فصولها في نهاية الثلاثينات، حين يتصدى لتقسيم فرنسا لسوريا، ومن ذلك إقامتها لدولة العلويّين. ويضطر البدوي إلى الفرار إلى العراق عام 1939 حيث يعمل مدرساً في معهد المعلمين. ويرسل من هناك قصيدته في هزيمة فرنسا أمام النازية، وتتعاقب الأجيال وهي تنشد من هذه القصيدة:

يا سامر الحيّ هل تعنيك شكوانا ... *رقّ الحديد وما رقّوا لبلوانا*

خلّ العتاب دموعاً لا غناءَ بها ... *وعاتب القوم أشلاءً ونيرانا*

سمعتُ باريس تشكو زهو فاتحها ... *هلاّ تذكرت يا باريس شكوانا*

وقد تسللت هذه القصيدة كما يذكر بعضهم إلى بورقيبة في منفاه.

عاد البدوي عام 1941 إلى سورية ليزجّه الفرنسيون في قلعة كسب على الحدود الجديدة آنئذٍ بين تركيا وسورية بعد اقتطاع لواء اسكندرون. ومن القلعة تلك يُقاد الشاعر إلى الإقامة الجبرية في اللاذقية، حتى إذا رُفعتْ عنه بعد سنة، أنشد في ذكرى إبراهيم هنانو قصيدته (آلام):

ألفتُ حرّك لا شكوى ولا سهد ... *يا جمرةً في حنايا الصدر تتقدُ*

وفي السنة التالية يُنتخب نائباً في البرلمان السوري الأول بعد الاستقلال. وبعد سنة يرسل قصيدته (إيه حكيم الدهر) في ألفية المعري التي أقيم مهرجانها في حلب، وشارك فيه طه حسين والمازني وشاعر حلب الكبير عمر أبو ريشة. ومما أنشد البدوي:

الدهر ملك للعبقرية وحدها ... *لا ملك جبار ولاسفّاحِ*

والكون في أسراره وكنوزه ... *للفكر لا لوغى ولا لسلاحِ*

أعمى تلفّتت العصور فما رأتْ ... *عند الشموس كنوره اللمّاحِ*

وفيما يبدو أن الدهر أوفى للشاعر نكده، يعود فيجدده على يد حسني الزعيم قائد الانقلاب العسكري الأول في سورية عام 1949، فيفرّ البدوي إلى بيروت. ومع انقلاب عسكري جديد قاده أديب الشيشكلي يتجدد فرار الشاعر. وفي تلك السنة (1953) يشارك في حفل تتويج الملك فيصل الثاني في بغداد بقصيدته (يا وحشة الثأر)، وتمنحه الحكومة العراقية وسام الاستحقاق، فيعدّ ذلك رشوة، ويرفض استلام الوسام.

بذهاب الانقلابيّين يتقلّب بدوي الجبل بين الوزارة وعضوية البرلمان حتى آثر السلامة وغادر البلاد عام 1956، على الرغم من أنه لم يشارك -كما يصحّح ابنه ما هو شائع- في المؤامرة العراقية الانقلابية التي جرى توقيتها مع العدوان الثلاثي على مصر.

وسيطول المنفى هذه المرة بالشاعر بين بيروت واستامبول وروما وفيينا وجنيف. ولن تسمح له حكومة الانفصال بالعودة حتى تنتهي الانتخابات البرلمانية، لتفوت عليه فرصة خوضها. وعما قليل، بعد الإطاحة بالحكم الانفصالي، يؤثر الشاعر السلامة صيف 1963 ويعود إلى فيينا. وفي المنفى المتجدد ينشد قصيدته (البلبل الغريب)، ومنها هذا الوله الحارق:

وأعشق برق الشام إنْ كان ممطراً ... حنوناً بسقياه وإنْ كان خلّبا

سقى الله عند اللاذقية شاطئاً ... مراحاً لأحلامي ومغنى وملعبا

وجاد ثرى الشهباء عطراً كأنه ... على القبر من قلبي أريق وذوبا

وحيّا فلم يخطئ حماة غمامه ... ورقّ لحمص العيش ريان طيبا

ونضّر في حوران سهلاً وشاهقاً ... وباكر بالنعمى غنياً ومتربا

وجلجل في أرض الجزيرة صيّبٌ ... يزاحم في السقيا وفي الحسن صيّبا

تتصادى هذه القصيدة لدى شاعر الشام شفيق جبري فيكتب (بلابل دوح)، ويكون بدوي الجبل قد حطّ في جنيف، فتتصادى لديه قصيدة جبري في قصيدته (حنين الغريب) التي يهديها إلى بحيرة جنيف، ومنها:

وفاء كمزن الغوطتين كريمٌ ... وحبّ كنعماء الشآم قديمُ

تطوّحني الأسفار شرقاً ومغرباً ... ولكن قلبي في الشآم مقيمُ

ويا رب تدري الشام أني أحبها — وأفنى وحبي للشآم يدومُ

على أن النكد الأكبر الذي لا يفتأ يطلع به الدهر على الشاعر كان إثره قصيدته (من وحي الهزيمة) التي كتب بعد هزيمة 1967 في مائة وثلاثة وستين بيتاً، وكان قد عاد إلى البلاد- ومنها:

هل درت عدن أن مسجدها الأقصى — كان من أهله مهجور

فاعتدي عليه بالسكين وهو يمارس رياضة السير الصباحية، واختطف طويلاً إلى أن رمي وهو يحتضر في أحد المستشفيات، وظل يصارع الموت أربعين يوماً. ويذكر أكرم جميل قنبس في كتابه (بدوي الجبل شاعر العربية والعرب) ومحمّد جمال باروت في تقديمه لباقة قادمة من شعر البدوي، أن الفضل في إنقاذ الشاعر من خاطفيه كان للرئيس حافظ الأسد الذي كان وزيراً للدفاع آنئذٍ. كما تشير الأصابع في هذا السياق إلى عبد الكريم الجندي المسؤول المخابراتي الذي لم يلبث أن انتحر في ظروف غامضة.

ثغرات وتناقضات:

صدرت أعمال بدوي الجبل الكاملة في ديوان عن دار العودة في بيروت عام 1978. وقبل ذلك بعشر سنين كان مدحت عكاش قد أصدر مختارات من شعر البدوي تتصدرها مقدمة لعكاش نفسه. ولسوف تلي مختارات أخرى قدم لها كما ذكرت محمد جمال باروت. وقد تفضل ابن الشاعر (أحمد) بتصحيح بعض المعلومات مما زودتُ به باروت. ومن ذلك أن الديوان الصادر عام 1978 يضمّ أكثر أعمال الشاعر وليس كلها، وبالتالي فلا زال من شعره ما ينتظر الظهور، ولعل صنيع باروت أن يغدو المرجع الوثائقي الأحدث والأكمل بعد تصحيحات ابن الشاعر، وليس مقدمة أكرم زعيتر للديوان الصادر عن دار العودة على ثرائها ودقتها.

وعلى الرغم مما قدم سامي الدهان وسامي الكيالي ومحمد الخطيب ومدحت عكاش وهاني الخير وأكرم جيل قنبس ومحمد جمال باروت، كذلك إشارات باتريك سيل وخالد العظم، وسواهم قلّة، على الرغم من ذلك فإن شعر بدوي الجبل لا يزال ينتظر الجهود التي تتقراه وتنصفه.

وقد يبدو مناقضاً وطريفاً في آن أنْ أسوق هنا أنـي نشأت في أسرة فقيرة ومتدينة، تجلّ بدوي الجبل ووالده الشيخ سليمان الأحمد- من رواد المجمع

العلمي العربي بدمشق. ولقد أتيح لي أن أسترق النظر للشاعر مرتين: الأولى في بيت قريب من بيت جدي في قرية البودي أثناء جولة انتخابية عام 1954 وكنت في التاسعة، والثانية استقباله في موكب عودته من المنفى أيام الانفصال. وكان جدي قد جعل الطفل الذي كنت يحفظ شعر البدوي، وبخاصة قصيدته: سقوط باريس، فتنفغم بهذا الشعر روحي. وعلى الرغم من تعثري الدائم بالحفظ، ظللت أمتلئ بقصائد: الكعبة الزهراء -ابتهالات- البلبل الغريب- حنين الغريب- خالقة- من وحي الهزيمة، وبخاصة خمسينيته التي يقول فيها:

أتسألين عن الخمسين ما فعلت؟ يبلى الشباب ولا تبلى سجاياهُ

يبقى الشباب ندياً في خمائله فلم يشبْ قلبه من شاب فوداهُ

وهكذا إذن لم يكن في نشأتي الأولى سوى إجلال الشاعر والتدله بشعره. لكنني حينما كتبت روايتي (هزائم مبكرة) في منتصف الثمانينات، وعدت فيها إلى شطر من حياتي في الخمسينات ومطلع الستينات، محاولاً كتابة رواية لا سيرة، جاء البدوي في صورة ذلك الشاعر الزعيم الذي لم يذكر اسمه في الرواية، ويبدو والدخليل (راوي الرواية وبطلها) من تابعي الشاعر، فيلجأ إليه ليدبر للابن وظيفة، فيما خليل يرفض أن يقبل يد الزعيم، ولا يرى فيه إلا واحداً من ظلال الماضي التي ينشد لها تحطيماً في هبّةٍ بديلة تختلط فيها الناصرية بالبعثية بسواهما، وما كنت لأستفيض في ذلك لولا ما أحسب ما فيه من إشارات إلى تعقيد تكون الشخصية الروائية في تكوين الكاتب وفي تكوين الرواية، وإلى تعقيد ما بين الرواية والسيرة، وهو التعقيد الذي لا يخلو من التناقض ومن الطرافة أحياناً، وتؤسسه ثقافة واختيارات الكاتب وقراءته للماضي. ومن هنا يهمني أن أصل إلى أن مثل هذه القراءة التي تتوخى تأسيس المستقبل في لحظتي الماضي والحاضر، لا ينبغي أن تكون منبهرة ولا جاحدة، كما لا ينبغي أن تنيخ تحت ضغط الأيديولوجيا، سواء على النحو الذي يتباكى اليوم على مجد ما كان في سورية منذ نصف قرن مثلاً -وحيث اقتطعت اسكندرون وفلسطين- أم على النحو الذي ينكر على شاعر مثل بدوي الجبل شاعريته، أسوة بنكران بعض من ممارساته السياسية أو كثير من انتماءاته.

***

الشام والحب:

ولد بدوي الجبل في قرية ديفه، وظل يؤثرها على بحيرة جنيف وجمال سويسرا، كما سوف يقول -وقد نيّف على السبعين- في حوار الشاعر محمد عمران معه. ولئن كان هذا الإيثار متوقعاً، فما يلفت في شعر بدوي الجبل على نحو خاص جداً ذلك الوله الآخر والأكبر بالشام. فلا ديفه ولا سواها، بل هي الشام بما تومئ إليه: دمشق- سورية، ولقد مرت بنا نفحات من هذا الوله في قصيدتي (البلبل الغريب، حنين الغريب)، والبدوي هو من قال أيضاً:

يا شامُ يا لدّةَ الخلود   *وضمَّ مجدكما انتسابُ*

وهو من جعلها قَسَماً:

حلفتُ بالشام هذا القلب ما همدا   *عندي بقايا من الجمر الذي اتقدا*

ولعل أحداً يسمّي هنا الوجد بالفضاء الذي يعني أيضاً جسداً وروحاً. ولعل أحداً يتقرى في الوله أو الوجد أو الفضاء صوفيةً ما، فلا يخطئ، إذ نشأ الشاعر في بيئة صوفية تنتسب إلى الطريقة الجنبلانية. ويقول محمد جمال باروت: إن صياغة هذه الطريقة تعود إلى النصف الأول من القرن العاشر الميلادي على يد الحسين أبي عبد الله الخصيبي شيخ سيف الدولة الحمداني ومؤدبه، وثمة من يضيف أن هذا المؤسس هو شيخ أبي فراس الحمداني والمتنبي أيضاً. وفي حوار محمد عمران مع بدوي الجبل (الملحق الثقافي لجريدة الثورة بدمشق 1976/3/11) يؤكد البدوي: "أنا صوفي ونشأتي كانت صوفية". وينجلي هذا فيما يردف من فهم فلسفي للزمن ولتحولات الإنسان.

هذا الوله أو الوجد أو الفضاء، بالوشاح الصوفي يلفح وينفح أيضاً شعر الشاعر في العروبة والوحدة والقومية والوطنية، وهو من قال في تونس وفلسطين:

دمٌ بتونس لم يُثأرْ له ودمٌ   *بالقدس -هان على الأيام- لاهانا*

وهو من قال في لبنان وسورية:

ما في اتحادهما تالله من عجبٍ   *هذا الفراق لعمري منتهى العجب*

وهو من قال في العراق والشام:

نخ ما تشاء على العراقِ   *فإنني بالشام نائحْ*

ولعل أحداً يتذكر اليوم مرثيته لرياض الصلح، ومنها:

أرز لبنان أيكة في ذرانا　　　والفراتان ماؤنا والنيل

وبدوي الجبل هو الذي بكى مبكراً مِزَقَ العروبة والوحدة والقومية والوطن، فلم تكفه الصيحة: (واضيعة الوطن الصغير) فقال:

تهلّلت أمتي حتى غدت أمماً　　　وزوّر الوطن المسلوب أوطانا

وتتوكد هذه العلامة لشعر الشاعر في قصيدتيه (ابتهالات، الكعبة الزهراء) وفي إيمانيته وحجته وجملة إسلاميته، مثلما تتوكد في أغلب تجليات المرأة والخمرة في شعره، من قصيدة (خالقة) إلى قصيدة (اللهب القدسي) التي نسبتها مجلة الهلال إلى سيدة حين نشرتها، ثم عادت فصححت الخطأ. وسوى هاتين القصيدتين الكثير مما يومض هنا، وبخاصة قصيدته (الحب والله)، ومنها:

قلبي وللشقرة المغناج لهفته　　　ليت الحنين الذي أضناه أفناهُ

مدلّه فيك ما فجر ونجمته　　　مولّه فيك ما قيس وليلاهُ

أنت السراب عذاب وقدّه وردى　　　وتؤنس العين أفياء وأمواهُ

ولا بأس هنا من الاستطراد إلى ما ذكر الشاعر في حوار محمد عمران معه من أن لمثل هذه القصائد ملهمات، إلا أن زوجه التي أحب وهو في السادسة عشرة، هي الملهمة الأولى، وما عدا حبها لم يكن غير حب عابر. فأين في ذلك الشقرة التي لا تفتأ تلوّن قصائده؟ أين هو إذن سرّ قصيدة (الدمية المحطمة)؟

الشعر:

وأحسب أن من هذا القبيل أيضاً ما يدفق به شعر بدوي الجبل في الشعر وفي الذات- كيلا نردد هنا الكلمة الأليفة: الفخر. ولأن ما أفضى به الشاعر ع ذلك ظل نادراً، تأتي أهمية العودة إلى الحوار المذكور معه، حيث تتردد مفرد، الكشف والإشراق، وحيث يتحرز البدوي على الخيال "أحسه ولا أؤمن به" مضيفاً: "الإيمان أرفع من الإحساس".

وفي هذا الحوار يبدو الشعر الأصيل له هو: "ما يدخل إلى أعماق النفس الإنسانية ويجلوها واضحة شاعر، طروبةً نشوى، وسامعها يطرب بها، لكنه لا يعرفُ أسرارها كلها". كما يبدو الشعر الأصيل والحقيقي لبدوي الجبل فيما يعطّر

أسرار الكون والنفس.

وعلى الرغم من الحذق والتفرد اللذين عرف بهما فيما يخص القافية والوزن، خاصة، والموسيقى الشعرية عامة، نسمعه يقول:

يظنون أن الشعر وزن وطالما قرأت من الأشعار ما خالف الوزنا

ويقول:

أنــا أبكــي لكــل قيـد فــأبكي لقريضـــــي تغلّـــــه الأوزانُ

فهل يكفي ذلك ليؤشر إلى الجوهر الشعري في تجربة بدوي الجبل ومعاناته الإبداعية ضمن النسق الكلاسيكي؟ وهل يساعد على ذلك أن نتمعن فيما ساق في أعلام الشعر الكلاسيكي ، سواء ممن تشرّب الشاعر تراثهم صغيراً، أو ممن عاصر؟

لقد رأى البدوي أن شوقي سبق البوصيري وابن زيدون في معارضته لهما، وإن قصّر في معارضته لسينية البحتري. ولقد عارض البدوي نفسه قصيدة شوقي في (زحلة) عام 1925، ونشرت جريدة (الأحرار) القصيدتين تحت عنوان (لبنان بين شاعرين)، ولم يلبث أن التقى إثر ذلك ابنُ العشرين بأمير الشعراء.

أما حافظ إبراهيم فيرى فيه بدوي الجبل شاعراً عادياً، فيما يرى خليل مطران متلافاً في الشعر كما في المال. ويرى بشارة الخوري شاعراً عظيماً عندما يريد نفسه، لكنه يهبط حين ينظم ليرضي. ونديم محمد الذي كان يمضي في تيار شعري آخر، يراه بدوي الجبل شاعراً من أعلى طراز، على الرغم مما كان بين شعريتهما وتياريهما من تمايز وصراع. ولو مضينا هنا أبعد، فسوف نرى بدوي الجبل ينفي تأثره بأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي، مجاهراً بإعجابه بهم، ومضيفاً أن بوسعك أن تحذف من شعر المتنبي كثيراً، فيما ليس في شعر الشريف الرضي سقط "لكن رفيع المتنبي لا يلحق به الشريف الرضي".

ولعل خير ما نختتم به هو هذا الذي قدم به محمد عمران لحواره مع البدوي، فقال: "في الذاكرة تاريخ من الشعر: على غلافه الأول ملك في الصحراء ضليّل، على غلافه الأخير بدوي يطل من قمة الجبل. بدوي، إنما في ترف أناقة القرن العشرين. تحت الثوب عبق الرمل. تحته النول الذي غزل ديوان الشعر العربي".

ولكن ما نفعل بالزمن المنكود بالطغيان والجحود؟ هل يكفي أن نلهج مع بدوي الجبل:

ضمّتْ محبتنا الأشتات واتسعت تحنو على الكون أجناساً وأديانا

وكل ذنب سوى الطغيان نتزله على جوانحنا حباً وغفرانا

1- اعتمدنا، الطبعة الأولى من ديوان بدوي الجبل، والصادرة عن دار العودة، بيروت.

2- محمد عمران

"لم يترك الموتُ لقلبٍ فرحا"

بهذا البيت المفرد يختم محمد عمران ديوانه (بنشيد البنفسج- 1992). وهو يفرد البيت- الخاتمة لقصيدة تحمل هذا الاسم: (بلا عنوان).

لكنّ لنا، بفضل الموت أو على الرغم منه، فضلةً من الوقت والعزم، نملؤها بقراءة شعر الشاعر، أعني درسه أيضاً، كما يجدر بنا أن نحيي الذكرى أياً كانت سنتها، كيلا تستبدّ الفجيعة، وبخاصة أن الموت يتخاطف ويحاصر مبدعينا، لكأن القرن العشرين يصرّ على أن يغادرنا ونحن في العراء، وعراة تماماً.

وقد تكون القصيدة (بيتاً)، كما قد تكون في مألوفها من شعرنا القديم أو الحديث، وقد تكون (كتاباً) كما وصلت بها تجربة محمد عمران في ديوانه (كتاب المائدة- 1995).

مهما يكن، فقد آثرتُ أن تبدأ هذه القراءة لشعر محمد عمران من آخر ما كتب، ثم تتقرى في ديوانيه الأخيرين (نشيد البنفسج- كتاب المائدة)، لعل ذلك يوفّر إضاءة لتجربة الشاعر في ذروتها قبيل وفاته.

وفقد تفضلت أسرة الشاعر فزودتني بأوراقه الأخيرة التي لم تنشر، وفيها مشروع قصيدة عنوانها (مشروع سيرة ذاتية). ولست أغفل عما تلتبس به القراءة لكتابةٍ لم يعطها صاحبها شكلها الأخير. لذلك تتحفظ هذه القراءة هنا، على الرغم من وفرة العناصر التي تنطوي عليها المادة المقروءة. وفي رأس تلك العناصر تأتي (السردية) التي أخذ فعلها يتواتر ويتعمق في الشعر، سواء تحت تأثير تلاقح الأجناس الأدبية والفنون، وبالتالي تحت تأثير نهوض السردية العربية ومنها

بخاصة: الرواية؛ أو كواحدة من محاولات الخروج مما آلت إليه التجربة الشعرية العربية في حداثتها وفي أزمة هذه الحداثة.

ولعل السردية فرضت نفسها في أوراق محمد عمران الأخيرة بسبب حمولتها السيرية. فمشروع القصيدة، مشروع السيرة الذاتية، ينبني على عودة الشاعر– الراوي إلى قريته بعد طول تطواف، فيعانق الفضاء، ويخلد إلى طفولته، فيسأل (ماذا تغير في غيبتي؟) ويسأل (من يكون الغريب هنا؟) ويلقي السلام على أمه، وغرفته، وينادي حوارات ذلك الذي (على فمه لغة لم تفق) مع أبيه، فتوقّع حكمة الأب للقصيدة والطفل والغريب (نحن لم نعط وقت القلوب) (نحن لم نعط كنه الدروب).

وتتجلى السردية كحامل للسيرة الشعرية في هذا الحوار، وفيما سبقه وأعقبه من الراوي بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، وفي إسناد هذين الضميرين للذات وللآخر، وصولاً إلى ذكرى مريم. ولئن كانت شيات من ماضي التجربة الشعرية للشاعر ولشعرنا الحديث تدلل على نفسها هنا، فقد مضت السردية باللغة إلى تجربة أخرى، وبتنا نقرأ هذه الذكرى للراوي وأبيه:

"جلسنا
أحدثه ويحدثني
وأتى الأقرباء إلينا:
أبو يوسف، وعلي، وعمي حسين
ومدت أحاديث عن سفر البر والجوع
والحرب ضد فرنسا
وأسلحة العرب الفاسدة..."

ولعلها واحدة من المواطن النزرة في شعر الشاعر، حيث تأتي الكلمة النثرية إلى الشعر بنسبيتها، واجتماعيتها، وتاريخيتها، إزاء الكلمة الشعرية الأثيرة القادمة من اللغة المقدسة المطلقة والمتعالية. وبهذا الحضور الرمزي للسردية تشكلت الصورة من طينة أخرى، من كلام وأصوات، وأشارت إلى كسر النظام الأحادي النبروي، وأشرعت سبيلاً أمام نبرة غربية.

لكن علينا ألا نبالغ، ليس فقط لأننا أمام مشروع لم يكتمل، بل لأن الماضي يرسل بغواياته، ومنها توسّل حرف اللام كمفتاح للقول الشعري:

"لمريم هذا السرير الموشى بزهر السلام"

"لمريم هذا القرنفل في البال"

"لمريم هذي السوادر في البال"..

فهل كان محمد عمران أمام مفصل جديد في تجربته الشعرية؟ لندع السؤال معلقاً، كما شاء الموت، ولنصغ إلى الشاعر يسأل لائباً في مشروع سيرته:

"كيف يلملم أجزاء هذا المكان المبعثر في دمه؟"

"لماذا يلملم أجزاء هذا الزمان المفتت في دمه؟"

***

ببساطة ستتوسّل هذه القراءة السؤالين التاليين: ما العناصر التي ينبني منها شعر محمد عمران؟ وكيف انصاغت هذه العناصر؟

ولئن تركزت القراءة في الديوانين الأخيرين لمحمد عمران (نشيد البنفسج– كتاب المائدة) فلن تغيب عنها أعماله الشعرية السابقة، لعل ذلك يضيء المآل كما يضيء المسار.

عناصر العالم الشعري:

لأن هذه العناصر بالغة الاندغام، يقتضي تفريدها من التمحّل ما يقتضي. وأول ذلك أن العناصر تتوزع في فئات هي:

الطبيعة: وهنا يقوم البحر والرمل والماء والمطر والطوفان والغيم والنهر، وتقوم الأرض والطين والحجر والتراب والمروج والنبات والبنفسج والأعشاب والزنابق والوردة والسنابل والعناقيد والنحل والعنب واللوز والسنديان، ويقوم الهواء والريح، تقوم النار والسماء والشمس والكوكب وقوس قزح، ويقوم الحيوان والطير من فراش وغراب وفيل وبقرة وبخور.

الشيء: مما يعني صنع الإنسان، وهنا يقوم المعدن والفضة والذهب والعسل والياقوت واللبن والمرايا والزجاج والريش والزيت والخمرة.

الإنسان: وهنا تقوم الذات (الأنا) والمرأة، الأب والأخت والأم والحبيبة والأميرة. ويتصل بالإنسان كما ينفصل عنه الإله، كذلك من

الشخصيات الأسطورية: انكيدو وجلجامش واخيل وجاسون.

بالعودة من التمحل وتفريد العناصر إلى الشعر، يتوحّد ما تقدم في الطبيعة، لكأنها أيضاً الشيء والإنسان والإله، فهي المبتدأ والخبر، وكما أولتها الفلسفة الأولى والدين الأول: الماء والهواء والنار والتراب. فكيف تخلّق ذلك شعراً؟

هكذا تسرع القراءة إلى السؤال الثاني: كيف انصاغت هذه العناصر؟ وعبر الإجابة عليه تتوالى الإجابة عن السؤال الأول، وتتوحد الإجابتان والسؤالان، كما تتفرع جميعاً، محاذرة التخريش الذي ينال الفن جراء أية قراءة.

كيف..؟

بالعودة إلى (السردية) سنرى الشاعر في قصيدة (دوار البحر) التي تفتتح ديوان (نشيد البنفسج) يقصّ قصة الخلق، ابتداءً بالغمر -الطوفان، ثم تمضي القصة بصعود السارد إلى لقاء الخالق حيث الغبطة الأولى، النعمة الأولى، الشهوة الأولى، وحيث يبتكر إله الطين الأرض الأولى، وأيضاً: الأرض الأخرى. وتتتوج القصة بالمعدن العميم في هذه الأرض، فلا يهم أن يسبق ذلك أو يتلوه الحلم الفاني أو الجنة.

إنها القصة البدئية في الديانات والأساطير، يستلّها السارد من ينابيعها، ويعيد نسجها، مدللاً خاصة بالمخيال العربي الإسلامي، متلاعباً بالضمائر الثلاثة، فالغائب يفتتح القصيدة (هو البحر)، والمخاطب يعجّل:

يا ملك الرمل

في موتك المعدني

تقدم إلى حضرة الماء

والمتكلم يعجّل أيضاً:

يمسكني من دمي كوكب

ويعلقني في مرايا الهواء

وتتداخل لعبة الضمائر مع لعبة الحوار بين سؤال وجواب وسائل ومجيب:

-ماذا ترى؟

-لاشيء إلا الغمر

كما تأتي بفعل القول السردي الأثير ليفرّع القصّ ويوقّع له معاً.

أما في قصيدة (مائدة المساء) من ديوان (كتاب المائدة) فتضيف السردية من

علاماتها: الوصف والشخصية. وتلك هي (السيدة) بكتفيها الحالمين، وشعرها المسترسل حتى أول الماء، تمحور القصيدة والحدث (المائدة)، وتحف بها الشخصيات الأخرى: الطفل والشاعر وحارس الوقت وخازن السر، والموت أيضاً وعناصر من الطبيعة.

ومن قبلُ، يبدو الوصف في (دوار البحر) عارياً بندرة (هو البحر أشرعة ومراكب بيض)، وفي الصور المركبة غالباً، حيث تتوسل المخيلة المجاز خاصة، وتتلاعب بالعناصر والمفردات، فنرى أشجاراً من ملح وماء، ومرايا الهواء، ثم:

البحر قبة ريح على أفق

سلالم من زبد

فاكهة من جحيم على مطروثني

كذلك:

ماء قصب

وشمس على الماء حافية

وعلى الشمس قوس

هنا، تحت قوس البنفسج مُرّ

تحول في شفتيه الكلام

إلى

وردة

كما نرى في قصيدة (رباعيات المنحدر) من (نشيد البنفسج): ريش الماء ودم الزجاج وشفة الهواء. ونرى في قصيدة (وقت لسيدة الرضى):

رسمت على الهواء

لغة لذكراها

فسالت في يدي

شمس من العسل الحزين

وسالَ ياقوتُ السماءْ

لن أفصّل في الوصف هنا (صورة) أو فيما تقدم (لعبة المجاز)، فناقوس

الجرجاني يدقّ عالياً منذ عشرة قرون: نثر أي بيت من الشعر أو فصل من النثر يؤذيه ويخلّ بخطابه. لذا أتابع إلى غاية ما وصلت إليه (الشخصية) وهو (النموذج).

ولقد سبق لمحمد عمران منذ البداية أن حاول النمذجة في شخصية شهريار في قصيدة (شهريار الزمن الأخير) من ديوان (أغان على جدار جليدي - 1968) مفيداً من لعبة الراوي والكورس في المسرح، فصاغ نموذج الدكتاتور في شهريار الذي غدا ليلاً من العهر والجنون والدمار، وبيتاً بلا جدار، وقرصنة على عتمة البحار، وجموح راعي بقر، وسيد هذي المدن الخرساء..

لكن الشاعر بعد هذا الاتكاء على الموروث (ألف ليلة وليلة)، شرع يصوغ نموذجه الخاص، فكان له (محمد العربي) في الطريق إلى ديوانيه المعنيّين هنا، وكانت سيدة الرضى- الأم في (وقت لسيدة الرضى) من (نشيد البنفسج)، ثم كانت (السيدة) في (مائدة المساء) من (كتاب المائدة).

وكما يليق بسردية الشعر وشعرية السرد، يشتغل الشاعر على انفراط الحبكة أو تغييبها، وعلى زئبقية الحكاية، وتشذير الخبر أو الحدث، ويفسح للرجع وللموتيفات في تنضيد القصيدة. بيد أن على المرء أن يسارع بالتحرز على جملة ذلك كله، كي تظل علامة السردية في تجربة محمد عمران في حدودها الدنيا. وقد تنتأ هذه العلامة بفضل محاورة في قصيدة (بوابة الهند) أو محاورة في قصيدة (الغراب)، وهما من (كتاب المائدة)، فضلاً عما مرّ بنا في (مشروع سيرة ذاتية). لكن الميل يرجح إلى أن ذلك كله لم يكن حاسماً في تجربة الشاعر وتجريبه، ولا يعدو الإشارة إلى مفصل جديد عاجله الموت. ولعل أمر (السردية) إذن في شعر محمد عمران قد غلب عليه ذلك الذي نقله التوحيدي في مقابساته عن السجستاني، من عدم الأخذ بنقاء الشعر أو النثر. فلنتابع مع السجستاني: في النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك لما خفّ ولا حلا ولا طاب. وفي النظم ظلّ من النثر، ولولا ذلك لما تميزت أشكاله، ولا عذبت مصادره.

الشعر بين القصيدة والكتاب:

يبدأ (كتاب المائدة) بقصيدة (مائدة المساء)، وينتهي بقصيدة (مائدة الصباح)، وفيما بينهما تأتي قصيدتا (بوابة الهند- الغراب). أما الخاتمة فحملت عنوان (صلاة). وجاءت (مائدة المساء) في حركتي (المائدة) و(الملحق) بينما جاءت (مائدة الصباح) في حركتي (أشجار الصباح) و(أشجار امرأة). ولعل هذا البناء

يتطلب النظر إليه بجملته على أنه قصيدة في كتاب، تنطوي على جزئيات أو حركات صغرى، وتتمفصل في مفاصل رئيسية ومفاصل ثانوية. ومثل هذا البناء يستدعي الأس السردي الروائي العتيد: أس الاستمرارية والتعقيد. لكن هذا الأس الذي سيصل مع أدونيس في (الكتاب) إلى مدى بعيد، يظل محدوداً لدى محمد عمران، كأنه تجربة ماهدة في هذا السبيل. ولعل وصل مائدتي الصباح والمساء وفصلهما في (بوابة الهند) و(الغراب) دليل أول وكاف.

وتبدو قصيدة (دوار البحر) من (نشيد البنفسج)، شأن قصائد سابقة عديدة للشاعر، خطوات على السبيل من القصيدة إلى الكتاب، وأهمها (كتاب الملاجة) اعتماداً على الاستمرارية والتعقيد. ولئن بات (الكتاب) يلحّ أخيراً، فيعنْونُ، ويبني، ويتسمى مرة كتاب ومرة كتاب التراب ومرة كتاب النساء عبر مفردات (كتاب المائدة)، فالماضي لما يدلْ، لذلك تأتي في نشيد البنفسج (رباعيات المنحدر) والمقطعات والمقطوعات (مثل: مرثية)، كما يتنضد بعض (دوار البحر) في هذا الديوان شأن أغلب ما سبقها وبعض ما تبعها في (كتاب المائدة) من المقطعات، المقطوعات. إنه السبيل من النفثة أو الصورة أو الشذرة أو الومضة إلى المركّب والسيالة، إلى الاستمرارية والتعقيد في القصيدة وفي الكتاب.

والمهم فيما اختطه محمد عمران من هذا السبيل في تجربتيه الأخيرتين المعنيتين هنا، هو اشتغاله على وعي الذات الشعرية، حيث تبدو القصيدة تفكر في نفسها وتقرأ نفسها وهي تمضي نحو كيانها الجديد: الكتاب، فنراها في (دوار البحر) مكاناً ذا بابٍ وسور، ونراها بيتاً– مسكناً، وكائناً له وقته ونومه وغناؤه وضيوفه.

ويبلغ الاشتغال على الذات الشعرية، ذات القصيدة، مداه في قصيدة (شخص القصيدة) من (نشيد البنفسج) فها هنا لبّت القصيدة دعوة الشاعر في (دوار البحر)، وجاءت من (غيبتها):

سأسمي البنفسج بيتاً
وأدعو القصيدة من كل غيبة
ونقرأ في (شخص القصيدة):
وتجيء القصيدة في أول الفتح
تكشف عني الغطاء

فأرى كل ما لا يرى

ولكي يدرك المرء اشتغال الشعر هنا، لا بد له من معرفة المفاتيح التي تتداولها القصيدة من موروث الشاعر أو خبرته الثقافية والروحية في صوفية ما، في طريقة أو مذهب أو غنوصية ما، حيث مفردة عنوان القصيدة (شخص) أو أسماء النبع، والقبة، والسرّ، والأمانة، في جسم القصيدة، وفي سواها مما سبق من شعر الشاعر ومماثلا (لنتذكرْ عنوان ديوانه: اسم الماء والهواء 1986)، ولنا إلى هذا كله عودة، كما سنعود إلى ما اشتغلت عليه (شخص القصيدة) نفسها من الغموض والوضوح واللغة.

أما في (كتاب المائدة) فسنرى في (مائدة المساء) ثوب (السيدة) يعلق بسياج القصيدة، والشاعر يدعو السيدة إلى كرسيها في صدر القصيدة، واللغة تتبرج على المداخل-لتستقبل السيدة التي تأتي من الباب الخلفي.

ثم نرى في (مائدة الصباح) شجرة القصيدة تتصدر (أشجار الصباح). وفي (غصن 10) تشعل القصيدة النار في موقد اللغة المطفأة في الصباح الشتوي. وفي غصن (2) نعاين المناسك الصباحية للقصيدة: تتقرى، تتمرى، تطوف حول بيت الغناء العتيق، تسكن في دفتر الأرض أو في كتاب امرأة.

وفي (شجرة المرآة) من (أشجار الصباح) يمر الشاعر من تحت قوس قزح، فيتحول:

لم يصر امرأة

صار نهر القصيدة

ومن تحول إلى تحوّل سيصير بحر القصيدة، ثم نهرها. والقصيدة ستحدثه في الشجرة التالية (شجرة الكلام) عن مدن الغيم، وتعده بالأميرة بدر البدور، لينتهي ذلك كله إلى (اللعب)، فالأميرة:

هو لم يرها

والقصيدة لم ترها

إنه يلعب

ولعل من المفيد هنا أن تعجل القراءة إلى (أشجار لنوم أميرة النهر) قبيل نهاية (كتاب المائدة) حيث:

وغداً

في اتحاد العناصر

من شجرٍ

وسرابٍ

وظلٍ

وماءٍ

وغداً

حين يخطر فوق تراب القصيدة

جسم الهواء

ستعود(...)

وبعودة الأمير يبتدئ النهر من أول الماء فاتحة لكتاب النساء. ولقد سبق لـ (التحول) أن اختصّ بقصيدة في (نشيد البنفسج) عنوانها (تحوّل)، حيث تتحول المرآة، و:

تدخل في القصيدة

والقصيدة في الجذور

ويكون صوتي قد تناسخ في البذور

ولعل القصيدة –الشعر بهذا كله تعلن نفسها فضاءً، وليس مكاناً فيزيقياً وحسب، إنها فضاء يطوي الزمن ويتخلّق به، ولذلك فهي أيضاً كائن وثقافة، والعلامة الكبرى لها هي: اللعب، فالفن أيضاً وأيضاً لعب، لعب باللغة والصور والعناصر والجسد والوجود وبالشاعر نفسه كما بالقارئ. ولأن للعب طقوسية، فقد يبدو وعي الذات الشعرية، واشتغال القصيدة على نفسها، وقراءتها لنفسها، قد يبدو ذلك كله تضبيباً، إن لم ينجل أو يتعين بعض تلك الطقوسية، فلنحاول ذلك.

الطقوسية:

اعتماداً على وابتداءً بالأسطورة والرؤيا، رسمت التجربة الحداثية في الشعر– وأحياناً في الرواية– طقوسيتها، مرجّعة صدى غريباً مرة– السريالية بخاصة– وتراثياً مرة: شرقياً أو إسلامياً أو عربياً أو مسيحياً أو يهودياً. وها هنا تفرعت تلك العلامات إلى الصوفية والباطنية والغنوصية والتراث الشعبي السردي المكتوب أو الشفوي، كذلك الحلولية والتقمص ووحدة الوجود والذات

المتعالية والرائية. وجراء ذلك كان اللعب اللغوي والبنائي الذي جدد القصيدة والصورة واللغة ومضى بها خلال عقود معدودة إلى ما بات يصدعنا أخيراً من أزمة الحداثة الشعرية، وأزمة الشعري في الحداثة الروائية.

ويرسم شعر محمد عمران خلال ثلاثين سنة هذه السيرورة الحداثية في مفاصلها الكبرى. فمنذ ديوانه (الدخول في شعب بوان– 1972) نقرأ هذه المحاولة في ضفر عناصر شتى جديدة من أجل بناء قصيدة حداثية:

ذاك شداد بن عاد يزحم الأبواب

حشد من عباد

يفتحون الأرض

أوديب على صهوة طيبة

يشنق الغول، وهذا قيدر

يعقر الناقة

هذا يوسف

يتعرى من قميص الحسن في كف زليخا

تكشف الساقين بلقيس لدى الصرح

ابنة الشيخ على البئر

وموسى يرفع الدلو، ويرتاح إلى الظل

"أبي يدعوك"

هذي بابل، هذي سدوم

لكن الموروثات تبدو تحشر حشراً، والاستعراض يربك الرموز والدلالات، والصورة كذلك ترتبك وهي تتشظى وتتركب. وبقدر ما يبدو فيما تمثل هذه القصيدة من شعر محمد عمران، من مناوشة مبكرة للتعاليم الحداثية الشعرية العربية، تبدو أيضاً سطوة هذه التعاليم، وبخاصة ما نصّ منها على أن الأسطورة باتت الرؤيا الشعرية ذاتها، أو بنية القصيدة وجوهرها، وما نصّ أيضاً على نفي الحدث والتفاصيل من القصيدة، والرطانة بكلية التجربة الإنسانية وبفرادة وشمولية –معاً– الميتافيزيقي والحدسي. ولسوف نرى محمد عمران في (كتاب المائدة) يحشر من جديد مراثي لانكيدو وجلجامش واخيل وجاسون، على الرغم من أن شعره كان قد تخفف من الرطانة الحداثية، وعلى الرغم مما حقق في

اشتغاله للنجاة من أزمة الحداثة الشعرية، وبخاصة عبر ما تلمسنا من علامات السردية، وعبر المحاولة في درامية الشعر، سواء في الصورة أو المشهد أو النموذج أو الحدث أو اللغة. وفيما رأينا من (شهريار) منذ عام 1968 شارة أولى لذلك، على الرغم من أن بناء القصيدة ظل متصدعاً بين قسم (شهريار والمرايا) وقسم (مذكرات شهريار الملك).

ويبدو الرائي من غمر ذلك المسار الحداثي، عتلةً شعريةً أثيرة لمحمد عمران. فمنذ (أنا الذي رأيت -1978) نقرأ:

أرمي نبوءاتي في هجعة الساحات ثم أمضي

مكللاً بشوك الأرض

ويبلغ شأوه في (اسم الماء والهواء 1986)، حيث يعلن النذير:

يكون زلزال فتنهدم الجهاتُ

وتسقط الأنقاض في قاعي ويختلط الركامْ

جثث

وينعجن القتيل بقاتليه

وتدخل الحرب السلامْ

تتداخل الأضداد -تلبس خوذةٌ كوفيةً

جَمَلٌ ثيابَ محاربٍ

مَلِكٌ فدائياً

فدائي عمامةً.

وتكون عاصفة فيلتف الظلام على الظلامْ

وتكون فاتحة القيامة

من أسفٍ أن النذير قد صدق هذه المرة، وأن الرائي قد رأى حقاً، إذ سرعان ما جاءت (عاصفة الصحراء) وتداخلت الأضداد والتف الظلام على السلام والسلام بالظلام. ولعل ذلك لم يكن لأن حدس هذا الشعر أكبر أو أصغر من حدس غيره. بل لأن هذا الحدس رمى قميصه الميتافيزيقي، وبدل اسمه، فغدا رؤية تاريخية تنبض بمواطنية الشاعر، وتشكلّ الغناء الشخصي بالغناء العام كما العكس. هكذا تخفف الرائي النذير المتنبئ من ورم الذات وتعاليها ونخبويتها، مما صدعنا به الشعر وتصدّع به في السبعينات خاصة، كما لا يزال منه الكثير يفعل

منادياً بجدارة القول القديم في البورجوازية الصغيرة والطبقة الوسطى وما إلى ذلك مما بات يستعرّ منه كثير من أباطرة الشعر والنقد والثقافة، القديم منهم والجديد.

على أن ما آل إليه الرائي في شعر محمّد عمران أخيراً، عبر الديوانين المعنيين هنا، هو الاشتغال في فضاء الذات وفي الفضاء الكوني والوجودي الأكبر، ولكن من دون أن يعني ذلك جفاءً أو مجافاة لفضائه الاجتماعي والثقافي والسياسي العربي في راهنه وفي ماضيه ومستقبله. فهل كانت انكسارات هذا الفضاء هي ما جعل للرائي ذلك المآل؟ أم إنها الخبرة التي يتوج بها غالباً مسيرته ملاقياً موته؟

لنر في (شخص القصيدة) هذا الذي يرى ما لا يُرى، حيث تغدو هذه العبارة (مالا يُرى) مفتاح القول، مثلها مثل (اللام) التي باتت تقليداً في التجربة الحداثية، كما رأينا في قصيدتي (دوار البحر) و(وقت لسيدة الرضى).

فها هنا، في (شخص القصيدة) وبالمفتاح (ما لا يُرى) ينجلي من الطقوسية ما ينجلي، وأوله: *الحلولية*،

فها هو الشاعر يخاطب النهر:

سيدي النهر
وجهك وجهي
وهذا القميص على ضفتيك
قميصي

والنبع يناوله أسماءه، والمروج تسجل في دفتر العشب أسماء قمصانها قبل ثوب النبات، والفراش يقصّ على الضوء أسماءه الآدمية. لكأن الاسم دور للكائن وحياة من دواره وحيواته، والتقمص أو التناسخ أو الحلولية أسماء تترى لوحدة الوجود:

وقت أرى وحدة الماء والنار
وحدة وجهي
ووجه القصيدة
وجه التراب ووجه الهواء

هكذا، وفي القصيدة التي تلي (العودة)، تخاطب الذات العشب: أنت أخي،

والماء: أنت أبي، والأمهات هنّ البنات، والأخوات: النحل والطير والقبّرات. وليس عنوان هذه القصيدة غير إشارة إلى تبديل دور بدور وحياة بحياة وقميص بقميص وثوب بثوب، فالعودة موت وبعث وتناسخ وتقمص. وهو ما تعلنه بجلاء قصيدة (تحول) كما رأينا، كما ستعلنه قصيدة (بوابة الهند) من ديوان (كتاب المائدة). ففي طريق الهند الذي يشير إليه الشيخ والجد والراعي، يطلع النسب الجديد للراوي، فالغمامة أخته، والهواء أبو الغمامة والراوي، والنار أمهما. وقد سبق أن رأينا هذا النسب في اتحاد العناصر في (أشجار لنوم أميرة النهر)، أما في (بوابة الهند) فيمضي الشعر إلى تجسيد الله المتعالي في الطبيعة (الأرض – خرطوم فيل– قرن بقرة)، والآلهة لا تفتأ في تبديل قميص الإنسان كلما نضج القميص، ففي الهند قمصان بعدد الموت والولادة. وحسبنا أخيراً أن نشير إلى قصيدة (الغراب) المهداة إلى ادجار الآن بو، ففي محاورة الراوي والغراب يتوحد الكائنان، فالكتاب واحد، سوى أن الراوي (الشاعر) يرتل الفواتح والغراب يرتل الخاتمات.

الإله: أنّى لهذه الطقوسية أن تكون في غياب وحدة الذات بالإله، وليس كما رأينا في الهند، بل كما في التراث العربي الإسلامي، فالصوفية حاضرة، ومحمد عمران يلهج خلف أعلامها وشهدائها في قصيدته (رباعيات المنحدر):

يرضيك أني صرت مثلك لا نهائياً؟

يرضيك أنك ساكن فيّا؟

أني اتحدت بالروح العذراء للأشياء؟

وفي (دوار البحر) يكلمه (الأبدي) ويكون الفيض. وفي (شجرة النار) من (أشجار الصباح) في (كتاب المائدة) يكتشف الشاعر– الراوي في الدهشة:

أنا النار

آنست نفسي على جبلي

وأنا المتكلم فيها

أكلم نفسي

بيد أن هذا الجذر الصوفي يبدو واهياً في التجربة الشعرية الروحية لمحمد عمران، إذا لا يكاد يتلامح سوى في المواطن المعدودة المحدودة السابقة، فيما تسري عناصر صوفية جمّة، في تلك التجربة، كما يتبيّن في لغة هذه التجربة.

اللغة : ولكن لنسرع إلى التوكيد على أن تلك العناصر الصوفية في اللغة الشعرية تندغم بسائر العناصر الدينية والأسطورية، وبخاصة بما هو قادم منها من ثقافة أو تجربة روحية مما يحفل به المناخ الإسلامي والخطاب الإسلامي من مذاهب وفرق وباطنيات موروثة أو قائمة، دائلة أو حية.

لقد تفجرت اللغة -مفردة وعبارة وتراكيب وأساليب- عبر التجربة الحداثية الشعرية العربية، بفعل تلك العناصر والتجارب الثقافية والروحية. وفي هذا الانفجار اللغوي، وجراءه أيضاً، كان للشعر جديده الثري، إذ اغتنت المخيلة بالمتعدد والمتناقض، وتراجعت الأحادية وتقدم التكثير، بما يعني ذلك من جراءة على الحرام بعامة، ومن مضيّ الأسئلة إلى الكوني، ومعانقة الخصوصيات والحضارات، والاندغام بالتفاصيل الحيّة. ومن أسف أن بعض النقد لم يتبصّر أقلّ ذلك، ورجّع من الخطاب الظلامي ما رجّع، فلم ير في تلك التجربة اللغوية والبنائية والتخييلية والثقافية والروحية، غير المذهبة والرطانة الفرقية والأقلياتية. واستطراداً أشير إلى أن هذه التجربة قد شرعت تتخلق في الرواية، مساهمة في تكثير خطاباتها وتحقيق بوليفونيتها، كما أثرت القول بشعرية السرد. ولعل ذكر ادوار الخراط وحده هنا يكون كافياً.

فلنقلّب الآن في قاموس محمد عمران، ولنعاينْ هذا (الغمر) و(الفيض):

قبة : قبة ريح- قبة وجد- قبة القمح- قبة الخصب- القبة المؤتلقة- قبة في ظلال البخور- قبة السرّ.

المعدن : الموت المعدني- الدم المعدني- نار معدن- سماء معدن- شمس معدن- بحار معدن- إله من معدن- موت من معدن- أفق المعدن- القمر المعدني- الوقت المعدني.

الوقت : وقت سيدة- وقت غمامة- وقت حجري- وقت مائي- وقت القصيدة- حارس الوقت..

الخمرة : الخمرة المصطفاة- الخمرة المشتهاة.

السرّ : عنب السرّ- غابة السرّ- قبة السرّ- خاتم السرّ- السرّ المكنون- خازن السرّ- الجزر المستسرة بالسرّ.

السلام : السلام على اسمك- السلام على امرأة- السلام على كرز الموت- السلام على شهوة الموت- السلام على غبطة الجزر النائية- مني السلام- منه السلام-

المائدة : مائدة الرب- مائدة الأرض- المائدة العظيمة- المائدة المحترقة- مائدة الصباح- مائدة المساء- مائدة الماء.

وتتوالى المفردات والعبارات والتراكيب الأثيرة- مما رأينا بعضه فيما يتصل بالطبيعة، ومما يلي: سيدي- السيد- الغيب- الغريب- اللطف- الغطاء- الكشف- المراتب- حضرة- الموج النبوي- الحزن النبوي- الجذب- الخطف- النار..

وقد يصوغ الرجع القرآني قصيدة أو مقطوعة أو مقطعاً، كما في (مرثية من (نشيد البنفسج):

والتوت والرمان

والمقعد الخالي

لقد رأيت الله

في دفئه العالي

يبكي على الإنسان

وقد يشم الرجع التوراتي والانجيلي عتبة للقصيدة أو عتبات (أقول لكم – مبارك..)، كما يشم الرجع القرآني عبارة أو عبارات: بسم الماء- بسم السر المكنون- بسم الحمأ المسنون- السرّ المكنون في قلب الماء- هبني- هو أحد.. ومن الوشم الفرقي: نويت أن.. -شخص القصيدة- الاسم- الأمانة...

وبقدر ما تعجن القصيدة عند محمد عمران هذا القاموس اللغوي، هذه المفردة والعبارات والتراكيب، بقدر ما تفكر فيها وتشتغل عليها وهي تشتغل على وعيها لذاتها وإدراكها لنفسها. ففي (شخص القصيدة) تعتق القصيدة الخمرة في قبوها (اللغوي)، تطوف (كروم اللغات). وفي (شخص القصيدة) أيضاً نبذ ونشدان للغة:

أيتها اللغة المطمئنة

عودي

إلى بيتك الأبوي

أناذا ذاهب في الخفي القصيّ

أما في (أشجار الصباح) فاللغة نار في (شجرة النار)، والشاعر يقول:

آنست نار ضفائرها

انجذبت

مسني برقها

انخطفت

أقبس من جمر..

وفي (شجرة الشاعر) يطلع السؤال عن الغيمة المثقلة التي ألقت باللغات – الخزائن في فمه وعلى دفتر النوم في قلبه. أما في (شجرة المائدة) فالشاعر يمد مائدة اللغة الطبيعة إلى القادمين إلى خبزه، وهو:

كان يدخل طقس القصيدة

حيث مرّ الصباح

وناوله لغة الكائنات

الجديدة

وفي (شجرة النافذة) كانت طيور الكلام تتفلت من قفص اللغة المتدلي على شجرة الظلام. وفي وفي..

لقد رأينا في فقرة سابقة القصيدة فضاء وكياناً علامته الكبرى هي اللعب. ولعله قد بدا الآن، بعد هذه القراءة لطقوسية اللعب– الفن، دور العنصر اللغوي في تضبيب وجلاء وعي الذات الشعرية، ووعي العالم الشعري، في آن.

فهذا الشاعر الرائي الذي يمارس كيمياء اللغة كما أراد له رامبو، وهذه اللغة التي تفجر الفكر لتكون له شعريته كما أراد أدونيس، يمارس اللعب– الكتابة– الشعر بحسبان آخر. فهو من جهة يحذو حذو الحداثيّين منذ اشتغال بودلير بالأسرار الغنوصية ومنذ مطابقاته بين المرئي واللامرئي في الكون.. إلى أمالي بريتون السحرية واشتغاله وأقرانه بالكتابة الفيضية، وصولاً إلى بيانات أدونيس في (السريالية الصوفية) وما نصّت عليه في الكتابة الصوفية من غريب غامض وفوضوي ومدهش وحيرة وتيه وتحولات وإشراق، سواء في العالم الذي ينكتب أم في الكتابة التي تفعل.

لكن محمد عمران من جهة ثانية لا (ينجذب) ولا (ينخطف) بذلك كله. بل

هو يقيم متغيرات القصيدة وتشابكاتها على حد آخر غير الحدّ الذي يتدرع بلا نهائية الدوال، فإذا باللعب يغدو كهانة كتيمة. ولعل ذلك ما حمى الطاقة الرمزية لشعر محمد عمران من الهدر ومن الغموض. فهذا الشعر ليس صدى عابراً – سطحاً– للمتناصّات، بل ترجيع عميق يفكك ويركب فيعيد الإنتاج، وينجو مما تورط فيه كثير من الشعر إذ غدا فتات ذكريات وأفكار وعبث مخيلة. لقد كشفت القصيدة للشاعر الغطاء في (شخص القصيدة)، فإذا:

ما لا يُرى:

من غموض الوضوح

وكأني بمحمد عمران قد ظل يهجس منذ البداية إلى النهاية بصوت تخلّق كيميائيته عناصر شتى من التراث الشعري والنقدي العربي ومن الحداثي الغربي والعربي. ففي هذا الصوت، قد يكون للمرء أن يقرأ من أبي اسحاق الصابي منذ القرن الهجري الرابع: الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة، أو أن يقرا من المرزوقي منذ القرن الهجري الخامس: يتصف الشعر بالوزن المقدور والقوافي المتساوقة والأبيات المستقلة، كذلك بالخفاء والغموض. ثم قد يكون للمرء أن يقرأ من جاكوبسون هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية كي تنتج الغموض، ولكن من دون أن تطمس الإحالة.

هل يضيء ذلك حضور الذات في شعر محمد عمران، وليس طغيانها؟ هل يضيء الحضور الموسيقي الشفيف في التفعيلة أو الإيقاع؟ هل يضيء الغنائية والرومانسية اللتين لازمتا شعر الشاعر؟

بقي أمران، يظل ما تقدم من دونهما ناقصاً، وقد اخترت أن أختم بهما، لعلهما يضفران هذه القراءة. أما الأمر الأول فهو الجسد، والذي يبدو شأنه في شعر محمد عمران شأن ما سبق في الإله من حيث الحضور المحدود، ومن حيث الإهاب الصوفي. فالجسد قميص، تتحد فيه العناصر ويتفتت فيها لتقوم الوحدة البدئية. وقد يكون للبحر جسده السرمدي (شجرة البحر– كتاب المائدة) وللتراب قد يكون جسد بلا غلاف (شجرة البحر– كتاب المائدة)، لكن مهما يكن للجسد فهو غالباً ذلك القميص والإهاب. لذلك لا تتعيّن السيدة في (مائدة المساء– كتاب المائدة) كما لا تتعين الأنثى ولا الرجل في (شجرة العاشق– كتاب المائدة). على أن قصيدة (دوار البحر) في (نشيد البنفسج) تنقض هذا النسق جزئياً:

السلام على شهوة الموت في إبط

مزبدة، وعلى الفيض في ضفتي

لجة، وعلى غرق موغل في

الغياب

السلام على غبطة الجزر النائية

فها هنا ترسم القصيدة الاتحاد الجسدي الجنسي، وتسمّي بأسمائها من الجسد الأنثوي، لكنها شهوة أخرى ولذة أخرى يعنونهما الموت الذي سيقود إلى خلق آخر.

والأمر الثاني الذي اخترت أن أختم به هو الاجتماعي في فضاء هذا الشعر، والتاريخي في عالم هذا الشاعر. ففي قصيدة العودة من (نشيد البنفسج) يتوسل الشاعر لغة المزامير ليغمر بالفيض الإنساني المجتمع والطبيعة، التاريخ والكون، فيبارك نزق الشباب وحكمة الشيوخ ودفق الطفولة وعرق المجهدين، ويبارك مجد الحياة والموت، ويصلّي للآباء، ويرسل وصيته:

أقول لكم

زهرة البغض سوداء

زهرة الحزن سوداء

زهرة الحزن صفراء

لذلك يريد وردة الروح الخضراء وهو رسول الربيع .

وفي ملحق (مائدة المساء) من (كتاب المائدة) يأمر:

نحِّ اغنيتك

لتمرّ الطبول

نحِّ مدعويّك

ليتقدم الجوع

هم دائماً يأتون بلا بطاقات

هم دائماً يغتصبون

فرح

المائدة

ومن بعد، في (بوابة الهند) حيث الحبل السريّ بين كريشنا وغـاندي، يشـهد الشاعر الرصاص يخترق جسد الهند وأطفالاً بعدد الجوع، وجوعاً بعدد الأكواخ، وأكواخاً تنشر بؤسها على الأشجار، وأشجاراً تعلق أعراسها على الشبابيك.

وهذا وسواه يخترق الكهانة والكتامة، ويفتح اللغة والصورة على العالم كمـا هو، فينزّل الذات النخبوية المتعالية إلى الواقع العياني، ويكثّر أصـوات القصـيدة وآفاقها، ويمنح رموزها وحدوسها ألوانها البشرية فيضاعف من خصب دلالاتهـا، وينجو بها من أسر التشرنق والانغلاق. ولعل شـعر محمد عمـران بهذا النسـيج كله، ابتداءً مما ذكرنا من السردية حتى هذا الختـام، قد كـان حقـاً شعر الإنسـان فرداً وجماعة، ثقافة وتاريخاً، وجعاً وحلماً، وحسب الشعر أن يكـون بعض ذلـك علامة له أو أن يكون بعض ذلك من اقتراحه.

3- مصطفى خضر: ديوان الزخرف الصغير

إذا صدق التوحيدي فيما نقل في مقابساته عن السجستاني، فقد كـان الأخـير لا يأخذ بنقاء الشعر ولا بنقاء النثر، كما كان يقدم النثر على الشـعر، بينمـا كـان الفصل بينهما حد النقاء، وتفضيل الشعر، هما الغالب على الذائقة النقديـة منـذ مـا قبل السجستاني حتى اليوم، على الرغم من قيامتي النثر- الأولـى قبل أكثر مـن عشرة قرون والثانية قبل أكثر من قرن- وعلـى الرغم مما كـان مـن ترجيـع وتفتيق قول السجستاني، قديماً وحديثاً.

وإذا كان الأمر قد وصل إلى القول بشعرية السرد وسردية الشعر، فقد جـاء ذلك أخيراً فـي شـعرنا وسـردنا ونقدنـا بفعـل إضـافي وأكبر للتجـارب الإبداعيـة والنقدية الأوروبية -بخاصة- والمتوجهة نحو كسر تخوم الأجناس الأدبية، ونـحو (الكتابة).

لقد قدمتُ منذ عدة سنوات شـهادة علـى ذلـك فيمـا كتبـت مـن الروايـة، كمـا حاولت أن أتقراه في قصائد لكمال أبو ديب وسليم بركات ومحمود درويش وعـز الدين المناصرة وأدونيس، فضـلاً عـن نقـود ومداخـلات لفريـال جبـوري غـزول وسعيد يقطين وادوار الخراط وسامي سويدان وعبد الرحمن منيف ومحمد لطفـي اليوسفي وتـودوروف...(1). وهـا أنـذا أحـاول مـن جديـد فـي (ديـوان الزخـرف الصغير) لمصطفى خضر(2)، لأنه يلـح مـن ألـف إلـى يائـه علـى أمـر السـردية والشعرية، في غاية ما بلغته التجربة المديدة والثريـة لهذا الشـاعر، ممـا يتوخـى منه الفائدة في الاشتغال الإبداعي والنقدي على ذلك الأمر.

هذا الشاعر:

ومصطفى خضر الذي تعود تجربته الشعرية إلى نهاية الخمسينات، والذي قدمته مجلة الآداب وسواها مع سرب الستينات، انتظر حتى عام 1983 ليصدر عمله الأول (من أين تبتدئ القصيدة). ثم توالت أعماله: (المرثية الدائمة 1984- رماد الكائن الشعري 1985- جمهورية الأرض 1987- العين والفضاء 1988- طفولة هذا المكان 1991- فضاء للجماعة 1993)، فضلاً عن (قصائد للأطفال 1986) وللأطفال أيضاً (أنشودة الأرض). ومن المهم أن يشار هنا إلى أن اشتغال مصطفى خضر على (مشروع شعري) كان الفاعل الأساسي في الدراستين اللتين قدمهما في كتابيه (الشعر والهوية 1990) و(الحداثة كسؤال هوية 1996).

مسرح القصيدة أو جنون آخر للسرد:

يفتتح الشاعر قصيدة (جنون آخر للسرد) بما سيغدو محفزاً لحركاتها وإيقاعاً أكبر لها، وأعني قوله: (كل شيء قابل للسرد). وتبني القصيدة مسرحاً يضطرب بشخوص ونكرات وظلال ونص ومخرج، وذات هي الراوي والمؤلف والمتفرج. وهذه الذات وحيدة وحدة النص، وغريبة غربة العرض، لأن المخرج- ربما - ينتظر أن يخلو بالنص ثم يغتال المؤلف، والمخرج كما تكتبه القصيدة:

ربما يفتقر الآن إلى ذاكرة تلهمه في كل موقفْ

ويرى أي احتمال رغبة.. فوضى.. خليطاً من نصوصْ

ربما يبحث ما بين مجاز ومجاز عن فضاء لحداثة

ويرى في حبكة فاسدة وضعاً شحيحاً وهزيلاً ومملاً

وفيما يظل المخرج هدفاً أثيراً -انظر أيضاً قصيدة: مقام للشعر- تقوم المشاهد بالفتنة. وربما يبتدئ المشهد بالنثر، لكن المهم هو أن كل شيء في هذا المسرح واضح كالنثر: الشرق والتاريخ والضيق والانهيار. هكذا، وإزاء السلطة- أية سلطة- يكون الفتى الذي مات بداء الشعر، وتكون سيرة الشاعر وسيرة الخلق منذ آرام وآشور وأكاد وممفيس وعيلام وسومر حتى الآن، حيث كل شيء قابل للسرد أو النقض، كل شيء قابل للفرجة، كل شيء بين بين:

الروايات والأبطال والحرب والتصدير والإنتاج والشخوص الحجرية، وصولاً إلى انهيار المسرح والسرد الذي أنتج هذا المسرح.

تنطوي هذه القصيدة على جملة من مفاتيح سردية الشعر، سواء في تجربة صاحبها أم في سواها. لكن التجربة تظل ملتبسة من دون حضور هذه المفاتيح فيما يلي من (ديوان الزخرف الصغير)، وفيما تنطوي عليه القصائد الأخرى من مفاتيح أخرى، وصولاً إلى النص السردي الذي يختتم الديوان، وبعبارة أخرى، سيظل النظر إلى القصيدة الواحدة في هذا الديوان قاصراً إن لم يأخذ بالشمولية في القصائد جميعاً، بقدر ما يأخذ بالتبصّر في القصيدة الواحدة. لذلك سيكون ضرورياً لقصيدة (جنون آخر للسرد) أن تحضر سابقتها التي تفتح الديوان، فتسمّي بالله على هذا المكان العربي، وتقدم كائنها الأول الميت المنبعث، وتدعو القارئ إلى أن يبدأ حواراً أبدياً بين شك ويقين.

أما الضرورة الأكبر فهي لقصيدة (رباعيات الزخرف) التي تتوسل السرد في بعض مقاطعها لتكتب- تقرأ تاريخاً وراهناً ومستقبلاً، كما هو شأن قصائد أخرى في الديوان، لكن (رباعيات الزخرف) تجعل للسرد أثناء ذلك برهة مفردة في المقطع الحادي عشر من هذه القصيدة:

برهة للسرد، فيها ينتهي نص، فهل يبدأ نصّ؟
كل شيء هو نص: اضطراب الكائن الأول
عجز بيولوجي، جلوس اللامبالاة، فراغ في نظام ما
شخوص واختزال وحكايات وقصّ
برهة للسرد والغائب شخص
فهل التاريخ نقص؟

لقد رأينا كيف أن كل شيء قابل للسرد. وها نحن نرى كل شيء نصّاً، فهل لنا أن نلجأ إلى اللعبة الرياضية لنقول: إذن: كل نص قابل للسرد، أو العكس؟

مهما يكن فها هو السرد يأتي بالمفردة من عالم النثر إلى عالم الشعر. بل هو يرسل شارة من عُرْقِه الحكائي في المقطع الثالث عشر من هذه القصيدة:

كان ياما وهذا قارئ أول يتلو مصحفه

وهو -السرد- يمضي أبعد في قصيدة (سيناريو لأشياء مختلفة)، فيقيم أودها جملة وتفصيلاً (انظر المقطع السابع وعنوانه: سيناريو حلم). وإذا لم يكن

ترتيب القصائد جزافياً –وهو ما ينمّ عنه بقوة هذا الديوان –فالسرد، وقد وصل في قصيدة (سيناريو لأشياء مختلفة) إلى ما وصل، يفتح في الديوان حركته الأخيرة بنص سيريّ كما سنرى، لكأنما ظلّ –السرد– يتقلب في الديوان إلى أن احتل الخاتمة.

المقابلة بين الشعر والنثر:

لأن الأمر هنا هو سردية الشعر، فلن يفتأ الشاعر يقلّب في الشعر والنثر. فمنذ قصيدة (جنون آخر للسرد) نرى: (ربما يبتدئ المشهد بالنثر) ثم نرى (كل شيء واضح كالنثر)، فهل يعود بنا مصطفى خضر إلى أبي اسحاق الصابي أو المرزوقي أو السجستاني أو أي ممن علقوا الوضوح على النثر والخفاء على الشعر؟

يدفع مصطفى خضر بالسؤال إلى تناقض أكبر إذ يشخص في الحركة الأولى من القصيدة المذكورة سلطة النثر ودولار النثر، عبر ما آل إليه الأمر من سلطة الثورة والنخب والصرافين والنظام العالمي وإفلاس التقانة و... وكل شيء إذن هو ضد الشعر، فماذا يفعل الشعر لأرض تحتضر؟

ويوالي مصطفى خضر مرثية الشعر وأهجية النثر، ففي المقطع الأخير (أنشودة الجسم الحجري) من (قصيدة الزخرف):

كل شيء يجعل الشعر وحيداً، غامضاً، مضطرباً

كل شيء يجعل الشعر بعيداً، ضائعاً بين المداخل

ويستوي التعلل هنا بما تهوي به سلطة الحجر مع غربة التشبيه والتمثيل والتخييل والمجاز والفكرة الغائبة المنقسمة الكاملة الحاضرة، مع الدول التي من الورق والأرض التي من موتى: إنه موت بامتياز، وبرهة الشعر إذن لما تزل دائمة للصلبوت.

ثم يتعين التعلل بالنثر في قصيدة (خماسيات تكوين آخر –مقطع نثر آخر)، فالنثر يهجم على جمهرة مضطربة، ويخلط الإيقاع بالتشكيل والزخرف بالمتعة. أما الشعر فيبدو هنا (في مقطعي: شعر آخر– آخر الشعر) ثم في قصيدة (مقام للشعر) مثل الشاعر: غريب الوجه واليد واللسان، بلا شغل، بلا ضرورة، فيما لم يبق للمسرح سوى السطح من الديكور، والمخرج يدعو الشعر والشاعر إلى دور مبتذل –عودة إلى قصيدة (جنون آخر للسرد).

وإذا كان الشاعر في قصيدة (جنونٍ...) قد أعلن رغبته الآن في أن يفرح بالشعر، وفي أن يفتتح الآن نشيداً عربياً، فهو سيعاود الإعلان في قصيدة (هكذا أحلم)، حيث يتبيّن النشيد المنشود عربياً غامضاً مضطرباً مختلفاً. وقبل ذلك، يعلن الشاعر ما يروم من الشعر في قصيدة (رباعيات الزخرف) بلغة الوجوب:

ينبغي أن يبلغ الشعر إلى الجسم أو التربة والروح أو العين

ينبغي أن يطرح الشعر على العابد والعبد سؤاله

ينبغي للشعر أن يسحر شيئاً ما

بيد أن هذا الوجوب العتيد ترجّه الخشية في قصيدة (هكذا أحلم) من أن يبيضّ الشعر مثل النثر في ضجة إعلان وإعلام مقالة. وفيما تأمر القصيدة أن يبدأ الطفل اللعب بالنص الذي توجزه الحمى، واللهو بالمجاز، وأداء دوره في مسرح الخفة، فإنها تقفل الأمر باكتمال سلطة النثر وبقاء الشاعر والشعر ضحية. وكذا يبقى التناقض الأكبر بين الشعر والنثر.

النص:

في قصيدة (فحم 1996) تتواصل أهجية النثر فنقرأ:

كل ما ينتجه الفحم تقاليد من الفوضى

سياسات من النثر

لكن (ديوان الزخرف الصغير) يحاول أمراً آخر غير مديح الشعر وهجاء النثر. وتتعنون هذه المحاولة بـ (النص) مضمرة ومعلنة الخروج من التناقض إلى وحدة ما، من علاماتها الكبرى (المعنى) وهو ما يبكّر منذ (قصيدة الزخرف):

فلأحاولْ أن أرى المعنى الذي ينمو، يربيه جسدْ

ولأحاولْ لغةً تنمو، فينمو متّحدْ

وقد يكون علينا أن نعقد هذا مع ما رأينا مما يوجبه الشاعر على الشعر. وقد يكون علينا هنا أيضاً أن نعجّل بما يخُص به الشاعر الحداثة والنص الحداثي من الأهجية التي عمت النثر. ففي (قصيدة الزخرف) تأمر الأهجية:

امتدخ نسل دماغي معدني

ربما أعلنه فقه الحداثة

امبراطورَ رمادٍ أو ذهبْ

وفي قصيدة (بيضة النص) يأتي السؤال عما يكتمه أو يعلنه نصٌ مزور:

هل هو النص الذي يكتب الكائن أم النص الذي يكتبه الكائن؟ هل هو النص الذي تلهمه جنّية وتخونه؟ هل هو النص الذي تتداعى فيه الجملة وتبعثر؟

قيل: اختزْ فكرةً واحشدْ مجازاً

وتجاوزْ مطلقات وتقاليد وأجناساً وأنواعاً

وأوّلْ بالعبارات رموزاً وإشارات، خطوطاً واحتمالات،

وللقول الذي يخترق الشائع والسائد رؤياه وللقول جنونه

ثم اكتبْ كل ما يكتبه الآخر، ما لم يكتب الآخر

ولتفرخْ بيضة النص الذي تنشئه ثم تدينه

ويتوج الشاعر هذه القصيدة بالنداء المتأوه لجنية تضحك من شعر ونثر، وتسخر. والأهجية إذن ليست للنثر وحده، بل لنص حداثي شعري أو نثري مما رسمت القصيدة بعض علاماته الشهيرة، ومما سترسمه قصيدة (اضطراب أول) حيث قد ينفتح النص على أكثر من معنى، ولكن لا معنى له، فهو غريب وشحيح وفقير. وصوت مصطفى خضر يصدعنا هنا من داخل الشملة الحداثية، لا من خارجها. بيد أن ما آلت إليه الحداثة العربية الشعرية وغير الشعرية، جعل الشاعر مثل كثيرين من جيله وممن تلوا ينقدون تلك الحداثة ويخرجون منها بنسبة أو أخرى. ولمن يود الاستزادة أن يعود إلى كتاب مصطفى خضر (الحداثة كسؤال هوية).

لقد بلغ أمر الحداثة في الشعر والسرديات والنقد، حد البحث عن آفاق أخرى. وفي سبيل هذا البحث وعليه يرسل مصطفى خضر قصيدته (موت النص) فيتساءل عما إذا كان النص وجهاً أم قناعاً، وبالتالي عما إذا كانت لذة النص ثرثرة أم خداعاً؟ ويعدّ خضر سلطة النص تهمةً يحق معها أن يموت النص ويكون المعنى حطاماً.

في تلك الآفاق يلوح للشاعر النص البديل من شعر ونثر فيغدو السؤال في قصيدة (برهة الفتنة): (هو نص أم جسد)، ويحضر أدونيس في مفرد الجمع الذي يبصر فيه غده، كما يحضر محمد عمران في المفرد عينه الذي يرى ما لا يرى. ولكن تبقى لمصطفى خضر مغامرته الخاصة في البحث عن آفاق أخرى، يمحورها المعنى والقارئ (انظر مقطع سنبلة الأسئلة من قصيدة سيناريو لأشياء

مختلفة). وتمضي المقابلة بين الشعر والنثر في هذه المغامرة إلى مستويين آخرين من فعل السرد في الشعر وفعل الشعر في السرد. فمن المستوى الأول، وفي حضور قوي للصوفي وللموسيقيّ -التفعيلة- يأتي اشتغال القصيدة على السيري أو على التاريخ، كما تأتي المفردة النثرية. ومن المستوى الثاني يأتي النص السردي الطويل في الخاتمة، لكأن (ديوان الزخرف الصغير) بذلك يرسم سيرورة المقابلة بين الشعر والنثر، منذ ابتدأت إلى أن أفضت إلى دعوى النص ودعوى الكتابة وما في صلب الدعويين من سردية الشعر وشعرية السرد.

الشرق والتاريخ:

تأتي (قصيدة الزخرف) في أربع حركات، أولاها هي (مديح أول لأنثى الشرق) والثانية هي (مديح ثان لأنثى الشرق). وفي صلب هاتين الحركتين، كما في صلب الحركتين التاليتين (سيرة حجر أول- أنشودة الجسم الحجري)، وكما في صلب ما يسبق وما يلي في الديوان، يقوم سؤال الشرق والتاريخ، متوسلاً السردية.

تلك هي سيدة مقدودة من حجر، أم الجمهرات التائهة وعذراء الجهات، قبة للنخل، تكوين من عذرة القمح وسرة الماء، فخذ من فضة ونطفة من نار، جسد- أنثى يمتلئ بالشرق والتاريخ. وفيما تتبدى وتعيد السردية الشعرية في السطوع الشرقي الخالد من آشور وكلدان وممفيس وعيلام وفينيق.. فإنها لا تفتأ تبدي وتعيد في الراهن، في صدم ما كان بما يكون وبما سيكون، ليستبين الحضور الذكري والغياب الأنثوي اللذين يطمسان تراث هذا الشرق، فإذا بتاريخ القناة ينضح الديكتاتوريات ويطلق حمى التسعير والتصدير والحروب والفلسفات والرأسمال الوطني والمجاعات والخطاب البَربري والطبقات. إزاء ذلك تتساءل (قصيدة الزخرف) عن الشرق الذي يحجبه عصر جليد وحديد ويسجنه الزخرف. وسنرى في قصيدة (ثنائيات صدى آخر) للتاريخ مطبخاً تخرج السلطة منه وتؤرخ. كما سنرى التاريخ في هذه القصيدة طريحاً في مدخل مذبح، لكن (قصيدة الزخرف) تصل بالشرق والتاريخ إلى هذا الأفق الإنساني الرحيب إذ تكتب:

يطلع التاريخ من أعضائه الأولى الخفية

يطلع التاريخ من قلب وريث حجري

ولتكن مقبرة مشتركة

صعدت فيها أثينا ثم روما

صعد الغرب من الشرق

فهل يبتدئ الشرق من الغرب حواره؟

ترنو القصيدة إلى تاريخ يطلع من غرب وشرق- وفي التنكير هنا ترحب الدلالة- وتنقش السيرة على الحجر الكائن، الحجر الأبجدية، الحجر الفضاء، الحجر الجسد، الحجر الماء (الخلق) أو الفكرة أو الكرمة، وتنطلق الآهة:

آه هل يبقى من الشرق سوى هذا الحجر؟

وتترجع الآهة في قصيدة (أغنية حجر حي) وفي مقطع (فضاء حجر) من قصيدة (سيناريو لأشياء مختلفة).

لعل للمرء أن يستدعي هنا من أجل السردية الشعرية في التاريخ والشرق، تجربة رواية (التلال) لهاني الراهب التي غامرت في إعادة كتابة تاريخنا قبل أن تغامر في راهننا. ولعل السؤال يحق بالتالي عن امتياز الشعر، متوسلاً السردية أم غير متوسل، على تقديم ما عجز عنه السرد، متوسلاً الشعر أم غير متوسل، ولكن من دون الوقوع في فخ المفاضلة بين نثر وشعر، بين رواية وقصيدة.

خاتمـــــــة:

يصل (ديوان الزخرف الصغير) في غايته إلى نص سردي يحمل هذا العنوان (نص للجنون في أربع لوحات أو سيرة مقهى، سيرة نص، سيرة شخص) وفي الحركة الأولى لهذا النص (كائنات مقهى الفرح) تتوسل السردية الوصف، مركزة العين على الداخل والخارج، ليرتسم جسد مؤقت ومضطرب يلتبس بالفضاء، جسد مادي أو شبه مادي يدخل في لعبة الحديث والحداثة، كما ترتسم الشوارع والحركات والأشياء والأصوات، ويضيق النثر بالشعر في مقام الرؤية، كما يضيق الشعر بالنثر على رصيف المقهى الحمصي -وحمص مدينة الشاعر- الموسوم بمقهى الفرح.

في الحركة الثانية لهذا النص (حديث الأعرابي) يواصل السارد مخاطبته لنفسه مما تقدم في الحركة السابقة، ثم يواصل لعبة الضمائر فيدفع المتكلم الذي سيلعب وحيداً في حركة النص التالية (البهلول والعالم).

ومنذ الحركة الثانية سيقوم النص السردي على تخليق المبدع للإبداع،

فالقصيدة لا تأتي المبدع، والنص الذي يحاول لا يزال قناعاً. لقد تأخرت الفكرة، أو إنها لم تنضج بعد. وفي المكان يلاحظ المبدع سلطة نص شبه قديمة وشبه حديثة، فينتهي إلى هذا الاختيار- الجبر "ليكنْ إذن هذا النثر الاعتيادي فاتحة لجنون، يخوط نصوصاً تنطوي فسيفساء آثارها على بدو وحضر، تنظم عواصمهم قداساً إباحياً يلهو بتماثيله".

في حركة (البهلول والعالم) يتساءل السارد عن النص الذي تنتجه مذبحة شعرية، وعما يفعل بهذا النثر كله؟ هل يختتم به عشقاً أخيراً من رماد القرن العشرين؟ وإذ ينتهي النص السردي بسيرة نص وسيرة شخص، تظل الأسئلة شاخبة، وقد تضاعف لبْسُ وتعقيد الاختيار –الجبر بين الشعر والنثر، بين النص والسردية، بين السردية والشعرية. ولئن تبدى في هذا النص السردي أن السيرية هي القوام، فإن ذلك قد تقدم في الديوان كفعل سردي في الشعر (مثلاً: قصيدة مشروع سيرة غير ذاتية) فالطفل الذي تناوش القصائد سيرته يتسمّى باسم الشاعر:

وعلى دفتره الطفل غفا

متعباً مبتسماً بين هدوء وذهول

وإذا بالصوت يدعوه أفقْ يا مصطفى..

ولا يختلف شأن الفتى في الديوان عن شأن الطفل أو عن شأن الشاعر أو عن شأن السارد، ليكتمل شأن السردية من سؤال السيرة إلى سؤال المحكي إلى سؤال اللغة، وفي غياب لسؤال الحوار وتسييد لسؤال المونولوج.

■ *هوامش:*

1-انظر: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية 1994، الفصل الرابع.

2-مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

4- شوقي بغدادي: شيء يخص الروح

سأدع بعض شوقي بغدادي يتذكر أو يتأسى في (القصيدة الدافئة) من ديوانه الجديد (شيء يخص الروح)(1):

(الله كم مر من الأيام!

كم فات من السنين!)

أو يحكم في القصيدة نفسها:

(لقد مات ذاك الزمان الجميل)

أو يعلي الحب على المحبوب في قصيدة (أجمل منك):

(ألا إن حبك أجمل منك)

أو يرجّع ندباً في قصيدة (الصفير الأخير للقطار):

(غطت سذاجة جيلنا المهزوم عينيه

ولم نفهم أساه)

وسأقبل على بحث آخر عن شيء يخص الروح في كثير شوقي بغدادي، مبتدئاً بأسئلة (القصيدة الدافئة) نفسها:

(... ماذا جرى للشجر المائل نحو النهر؟

... ماذا جرى للرجل البشوش؟

... ماذا جرى للقمة الخبز؟

... ماذا جرى لخطبة الجمعة؟

...ماذا جرى للطير والغزلان والسيران والصبار

والكلام والسلام والهواء والزفير والشهيق؟)

الآن تقيم الأسئلة فجيعتها وتنقضها، فتفضح قصيدة (العشاق يطيرون نحو الشرق) في حركة (الكابوس) هذا الذي يحيا، من جذام الحب إلى العاشق الملعون المأفون إلى أي ممن يحكمهم أو يحكمهن قانون القافلة الراحلة، فيعريه أو يعريها السائق، ويصلبه أو يصلبها رئيس المخفر من رمز رجولته أو من رمز أنوثتها. ومهما يطل هذا الذي نحيا أو يقصر، فستأتي إيزيس لتلملم نثار

أوزيريس في حركة (المقاومة) من القصيدة نفسها (العشاق يطيرون إلى الشرق).

كذا يصوغ الشعر الزمن، فينده رجل:

(لا تحبيني غدا: أجمل الأيام هذا اليوم)

وربما تكون الندهة لامرأة. وكذا يصوغ الشعر الجسد فتقوم في كثير شوقي بغدادي زائرة الليل أو السيدة البيضاء أو سيدة الحزن أو ست الحسن أو أي من النساء اللواتي تعاورتهن صوفية الحداثة أو القدامة. لكن كثير شوقي بغدادي يعجن تلك الصوفية الحداثية القدامية بما جبلته عليه السنون، فإذا بقصيدة (أكثر من امرأة) ترجّع نفياً:

(لم تكوني امرأة
لم تكوني جسداً
لم تكوني حلماً
لم تكوني امرأة واحدة لي...)

وإذا بالقصيدة عينها تعين الجسد لرجل وامرأة، فتكون للجسد لغته كما للعيش تفاصيله:

(تبدأ الجملة في إنسان عينيك
فيهتز لها الجفن
فتنساب مع الخد
إلى دائرة الثغر
فترمي الشفة السفلى إلى العليا
كلاماً ناقصاً
أكمله عنك
بألفاظ مغطاة بهمس غامض
أو باعتصار للجبين
فإذا ظل مكان فارغ
عبأه الشعر الذي يرقص
والساق التي تأتي إلى الساق

ثم تنفك عنها لتلتف عليها
عندها تكمل الجملة
كي أفهم ما تعنيه حقاً
وما لا تقصدين)

***

هذا الشعر الذي يصوغ الزمن والجسد بفرديتهما وكونيتهما، يجلو الآن انشغال واشتغال شوقي بغدادي في بعضه وفي كثيره على السردية، ليس فقط لأنه راد لنا الدرب مع رعيله في (درب إلى القمة)، وكتب القصة القصيرة والرواية، بل لأن سردية الشعر مثل شعرية السرد سؤال بامتياز للشعر وللنقد وللسرد، يتصدر الآن المشهد الإبداعي والنقدي، وقد شغلا المشهد من قبل أيضاً، وربما سيشغلانه من بعد.

من السردية التي قدم شوقي بغدادي في الخمسينات (درب القمة- حيّنا يبصق دماً) إلى التي قدم في الثمانينات (بيتها في سفح الجبل- مهنة اسمها الحلم) إلى روايته (المسافرة) في التسعينات، من هذه السردية جاء إلى شعر شوقي بغدادي منذ ديوانه الأول (أكثر من قلب واحد) حتى (شيء يخص الروح)، الوصف والحوار والمشهدية والقراءة. وأحسب أن من الأهمية بمكان أن نعاين عنواني ديوانيه (لكل حب قصة -1962) و(قصص شعرية قصيرة جداً- 1981).

في هذه العقود من السرد- فلنتذكر ما كتب للأطفال أيضاً- والشعر، غدت الذات شفيفة في لوبانها الوجودي، وانجدلت زمناً وتعينت جسداً من لحم ودم واجتماع وثقافة، وبدا شوقي بغدادي إذ يبحث عن شيء يخص الروح، يبدع نصاً فارغاً" يملؤه القراء من بعدي بآلاف المعاني "أو يصنع للناس إطاراً خالياً "يملؤه الزوار من وحي الدخان".

في هذه العقود تنكب شوقي بغدادي السبيل النخبوي المتعالي للشاعر الحداثي، ولوى عن المبارزة الحداثية والرطانة الحداثية، دون أن يعني ذلك أنه نجا من رذاذها. وبذا وسواه مما أشارت إليه السطور السابقة، ومن الكثير الذي أغفلت، انصاغت سيرة شوقي بغدادي مواطناً ومبدعاً وطفلاً وشيخاً في الحركة الأولى (صلاة الفرح) من قصيدة (العشاق يطيرون نحو الشرق):

(لم أتزوج بعد

ولم أنجب بعد
لم أصبح أستاذ الأدب العربي
ولم تعم عيوني
لم أخطئ بعد ولم آثم
لم تتراكم بعد ديوني
ما زلت الخيال على قصب السكر
والمطرب عبر زهور الحاكي
والراقص في حفلة بنت البستوني
المتبتل في المولد
تقرؤه سيدة تشبه أمي
حين تغني في الليل فتبكيني).

***

سأتهجى الآن هذه السيرة، كما فعلت قبل أن أعرف شوقي بغدادي، ومن بعد، شأني مع من تقدمني من جيله، عرفاناً ووفاءً يقومان على الحوار والاختلاف والنقدي في كل أمر، مما تتضاعف إليه حاجة راهننا ومستقبلنا.

ولئن كان من المؤسي أن يصخب بعضنا بالقطيعة والعصبوية والعصمة، فالأسى يكبر إذ ننتظر في نهاية التسعينات جائزة البابطين كي نحتفي بشوقي بغدادي، كما انتظرنا جائزة سلطان العويس أو جائزة سعاد الصباح وسواهما كي نحتفي بغير شوقي بغدادي من شباب أو شيوخ ثقافتنا، فيما كانت دمشق قبل قرابة خمسين سنة، وعلى يد شوقي بغدادي ورعيله، قبلة الثقافة العربية، فلماذا؟

5- ميسون صقر: تشكيل الأذى

بين رهط من الأصدقاء القراء الذين لا يعلمون أن ميسون صقر شاعرة وفنانة تشكيلية، جربت ذات مساء أن أقرأ لهم ثبت أعمالها الشعرية والتشكيلية، فاستملح أحدهم أن يحمل معرضان لها عنواني مجموعتيها (السرد على هيئته) و(الآخر في عتمته)، واستنكر آخر عنوان معرضها الأول (ممازحة بين الشعر والتشكيل)، وتساءل ثالث عما يعنيه زجّ السرد في الشعر، فالشعر شعر والسرد سرد، كما كان يقال: الشعر شعر والنثر نثر، واستنتج رابع أن الشعر شعر والفن

التشكيلي فن تشكيلي، ودافعه خامس بالتخلف عما وصل إليه الأمر والعصر من تلاقح الإبداعات جميعاً.

بعد لأي انتزعت دوري وقرأت لهم العبارة (أم البيت أم الشطر أم..؟) التي اختتمت بها ميسون مجموعتها الشعرية (تشكيل الأذى)(1):

"لا تحدني حالات أشعل بها مروري"

فانتظر صمتهم، فقلّبت جزافاً في المجموعة وقرأت لهم القصيدة (أم الحركة أم..؟) المعنونة بـ :(ما يكشف ظهري):

"كنْ معي

تسقط في العذاب

وأفلتُ"

فانتظر صمتهم بين حيدة وإعجاب، فقرأت ما يتصدرّ القسم (أم الفصل أم...؟) الرابع من المجموعة وعنوانه (الجسد وليف وحدته):

"ظفر العالم ينبش لحمي

والخوف شبح هائم في الطرقات"

وأطبقت المجموعة فتدافعت الأصوات: واحد يعجزه التعبير عن الشجى الذي بثّه القليل الذي قرأت، واحد يهتف: كلام حلو بسّ لا تقولوا لي: شعر، وآخر يسخر من قصيدة النثر، واحد يسخر من الشعر كله في هذه الأيام، وآخر يشنع على أدونيس وأنسي الحاج، واحد يمجد محمد الماغوط ومنذر مصري، وآخر يستذكر ما كانت قد ضاقت به للتو (أخبار الأدب) من أقوال أحمد عبد المعطي حجازي وجابر عصفور ومحمود أمين العالم ومحمد بدوي وسواهم في قصيدة النثر أو في الشعر بعامة. أما أنا فقد لطوت في الصمت حتى تبدد الشمل وتسنى لي أن أقرأ من جديد (تشكيل الأذى) لكن القراءة راحت تصخب بما كتبت ميسون صقر من قبل، بصمتها الطويل لعشر سنوات بين (هكذا أسمي الأشياء – 1982) وما تلا، بالدفق الذي جعل لميسون صقر سبع مجموعات بين عامي 1992–1996 قبل أن تأتي مجموعة (تشكيل الأذى) عام 1997. وفي لجة الصخب كانت الأسئلة القديمة تتجدد وتتشظى بين الشعر والسرد والفن التشكيلي، وتفرض عليّ أن أكتب.

***

حسناً: سأبدا بالهيئة التي جاءت فيها مجموعة (تشكيل الأذى): ستة أقسام- فصول هي:

(ظلام يذهب بالأدلة- الوحشة قبل اكتمالنا- الصور العديدة ليست أنا- الجسد وليف وحدته- سمكة في فراغ- الشبهات). وكما رأينا في تصدير القسم الرابع، كان لكل تصديره، ثم كانت العبارة (أم الحركة..) التي اختتمت المجموعة: لماذا إذاً لم تكن فاتحة قبل القسم الأول؟ أتكون العبارة الخاتمة قسماً سابعاً؟

مهما يكن فها هو الأذى يتشكل في صورة مفردة أو مفارقة أو ترجيع أو لوحة تشكيلية (الرسم بالكلمات على غير طريقة نزار قباني). ها هو الأذى يتشكل بالقتامة التي لا تكاد تفسح لهدأة اللون حتى تداهمها، ابتداءً بامرأة تنحني فيما الشرفة تعلو، وتقلباً في لذة الليل وفتنة الشهوة وقشرة الموسيقى وحقد العازفة وارتباك الجوقة والخفوت والأطفال المقتولين ومسيرة العرض والحنان القاصرة والأشباح والندوب والخديعة و..

هو أذى ناشب في الروح والجسد، أذى فردي جداً وعميم جداً، لا يوفر علاقة بين اثنين أو بين جماعة، ولا يوفّر فضاء: من البيت إلى الصحراء والجبل والبحر، إلى سويداء القلب. وفي البداية- القسم الأول- قد يلتبس الأذى بحكمة، فنقرأ في (الخزائن المقفلة):

"اليد التي تعلو على بخلها

تصطدم دائماً

برغبة التحول إلى امرأة كاملة"

وقد يستبطن مشهداً، فنقرأ في (الهواء الثقيل):

"بعض ضوء

تحت الخيمة السوداء

غصون أشجار تكسرت

وبعض نبيذ معتق

مناجل الأجساد تلاقت على ودّ

والهواء الثقيل

يصبح نجماً حيناً

وبعدها شعراً لإبط إحدى الجثتين"

غير أن الأذى سيتعلق في القسم الثاني -فقط- بهذه الأنثى المفردة التي تتوكأ على ضمير المخاطب لتعيّن من تخاطب، فيكون لوردتها بجواره شوك من الظل، وستغلق عليه سردها، وتجعله ثوباً للكلمات، وتلبس الثوب كلما أضاءها الشوق بقعة على جدار.

تراه الالتباس الأزلي في علاقة المرأة والرجل وقد تسمّى تشكيلاً للأذى في قميص أنيق للكذب أو في أنياب أو أشياء خشنة أو إبرة لا ترفو الثغور وسوى ذلك مما عنون قصائد -حركات القسم الثاني؟

في الأقسام التالية تشتبك الهيئات التي للأذى في القسمين السابقين، فيشتبك الجواني بالبراني بقدر ما يندغمان وبقدر ما ينفضّان: إرث العائلة والشوارع التي لا تصلح لهذه الروح، حقد يصبغ اليوم وزمن ينزع الموج من بحرنا، خمرة فم وعقد من الفل ووحدة وجسد يتسرطن وشعلة تنطفئ، سقوط وفراغ وريش و..

وعلى الدوام تلفح هذا الأثاث الشعري المرارةُ ويذروه الانكسار حتى عندما تمرق ومضة ، بلا صخب. وإذ ينهض هذا الأثاث الشعري في قصائد -حركات- تشكيلات فسغلب عليها القصر، كأنما هي زفرة أو لوعة أو شهقة، وفي النادر بسمة، لاتكاد تنطلق حتى ترتد أو تنبتر غير عابئة بما يزدحم عليها من النثر (على سبيل المثال في قصيدتي: خفقان يخفت فيه الوهم- صوت يربك الحصى).

***

حسناً: لقد وصلت القراءة أو الكتابة إذن إلى حديث النثر والشعر، إلى ما تواصل منذ النفري إلى الريحاني ومن أورخان ميّسر وعلى الناصر وخير الدين الأسدي إلى توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف الخال وكمال خير بك وأدونيس وانسي الحاج وكمال أبو ديب وقاسم حداد ومحمد الماغوط ورياض الصالح الحسين وسيف الرحبي وسواهم، وبخاصة في سورية ولبنان، ليتواصل الحديث بخاصة في مصر، من جمال القصاص وإيمان مرسال وأحمد طه إلى جرجس شكري ومحمد متولي وعماد أبو صالح ومهاب نصر وعلاء خالد و..
لماذا انتقلت هذه الراية إلى مصر؟

إنه حديث قصيدة النثر أو النثيرة أو الشعر المحرر أو كتابة الشعر نثراً أو

النص الشعري الجديد أو النص أو الكتابة.. وسواء أتأسس الحديث فيما خلّف النفري أو فيما أرسلت سوزان برنار فإنه لا يزال يتلوّن فيربكنا -كما تقول هذه- بتعدد أشكاله. ولعله كما يجتهد رشيد يحياوي في التعريف: نوع ملتبس متحرك يقوم على تعدد الأشكال الشعرية وانشطارها.

ولعل هذا الاجتهاد يكون مناسباً -كما يود صاحبه- لمستقبل الشعر بعامة. بيد أنه ريثما تنقلب (لعل) إلى (إن) سيظل الحديث ناشباً وهو يترجّح بين اللامعيار وبين معيارية التجربة، بين الوعي المعقد الجديد وتحرير التعبير، بين اليومي والمطلق، بين سطو الصوت والنبالة اللغوية -محمد بدوي- وبين الصمت والهدأة، بين الشاعر النبي والشاعر الإنسان، بين الشعر العالمي وبين الحداثة الشعرية العربية في أمسها القريب أو في غياهب التراث، بين ذات أخرى منبتّة أو مندغمة في الناس.

وسواء أكان الأمر كذلك أم لا، فما يبدو الآن في صدارة هذا الحديث هو ما أدعوه بشعرية السرد وسردية الشعر، وهو ما تستدعيه مجموعة (تشكيل الأذى) بقوة وبخاصة منذ القصائد -الحركات الأخيرة في القسم الخامس (سمكة في فراغ)، إذ تشرع العبارة تملأ السطر أو تثنيه أو تثلثه، فنقرأ مثلاً تحت عنوان: (دراية أقلّ):

"هي أقل.. مما كنا نتصور

هكذا قالوا

أقل كثيراً

إذن لا نأمل كثيراً هذه المرة، وربما في المرات الأخرى يمكننا أن نحمل معنا قدرتنا على أن نجعل الأمل يمر دون إحباط كهذا".

هل لي أن أسرع برمي هذه السطور بالمجانية ما دامت تروم أن تنتسب إلى الشعر؟ لكن العجلة من الشيطان، ففيما يلي في هذا القسم (العلاقة- تناسق كاذب- يتم يسيل على الرأفة - التي تمارس الكلام بالملامسة..) كما في القسم السادس (الشبهات) ينهض سرّ السرد في الشعر والشعر في السرد، سرّ الكلمات والعبارات والسطور، ليتواصل تشكيل الأذى وتشكيل الكتابة، أو ما لعله حقاً- زوراً: قصيدة النثر.

واللافت هنا أن (الشبهات) بعد أن يتصدرها هذا القول:

"كمّ من الأذى يشدني

كأنه مردود إليّ"

تتنكب سبيل ما سبقها حتى الشطر الأخير من القسم السابق، لتختتم المجموعة بمقطوعات سردية تؤثر الطول غالباً، فهل غلب فعل السرد ليتوج هذه التجربة كما فعل في (ديوان الزخرف الصغير) لمصطفى خضر؟ ولكن ماذا لو أن السرد لا يصلح حقاً أن يكون واحداً من مداخل هذا النوع من الشعر أو الكتابة، مثله مثل الإيقاع أو الصورة أو أي من المداخل المعهودة للقصيدة الحداثية بخاصة، أو للشعر بعامة؟

***

سأدع السؤال معلقاً ريثما يلتئم من جديد شمل رهط من الأصدقاء القراء، وسأباغتهم بما كتبت ميسون صقر تحت عنوان (الصوت والقبل):

"الهواتف العمومية

يدك التي تقفل الباب

الشبه الذي يظهر في الصوت والقبل

اللحظة الأولى منذ اللقاء

كلها فروع لشجرة واحدة

تتكاثر في الغابة"

وقد يتوالى صخبهم هذه المرة بشعرية التفاصيل أو بفهم آخر للدرامي أو بالكلمة التاريخية الاجتماعية بديلاً للكلمة المتعالية، أو بالمدنس السردي اليومي بديلاً للمقدس الشعري المطلق. وسواء أكان ذلك أم كان اجترار ما سبق أم سواه، فسألطو في الصمت حتى يتبدد الشمل، ويتسنّى لي أن أقرأ من جديد في أي تشكيل لأي أذى، مما كتبت ميسون صقر ومما كتب سواها.

سيف الرحبي: معجم الجحيم

(معجم الجحيم) هو العنوان الذي حملته مختارات سيف الرحبي الشعرية، والتي أعدها بنفسه، ابتداءً من مجموعته الأولى (نورسة الجنون- دمشق 1980) وعبر (الجبل الأخضر- دمشق 1981) و(رأس المسافر - المغرب 1986) و(مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور- عمان- الإمارات 1988) و(منازل الخطوة الأولى- القاهرة 1993) و(رجل من الربع الخالي- بيروت 1994)

وصولاً إلى (جبال- عمان- بيروت 1996). وهذه المختارات توفّر سانحة ثمينة لمعاينة المسار الشعري لسيف الرحبي، ولمعاينة مسار قصيدة النثر خلال العقدين الماضيين، عبر تجربة هذا الشاعر.

فضاء الشعر:

ويبدو أن اشتغال هذه التجربة على الفضاء هو علامتها الفارقة. فمنذ قصيدة (أحلام القطارات) التي تفتح مجموعة (نورسة الجنون) ترنمي وترمينا- في شهوة الصباح وفي الوحدة تلك القطارات الراحلة والعائدة من حرب الأيام الستة، ليصخب الفضاء بصفير الرعب وعواء القطارات البعيدة وحلمها ودمها ووحشتها وندائها وصليلها ومعطفها. وبذا يصخب الفضاء بالحانات والمجوس والموسيقى وسراب المحطات والموانئ والجبال والمسافات والجزر والسفن والبحر، وبالذكرى.

قبل ذلك ستقوم الجبال برازخ لهذا-الفضاء، في قصيدة (الجبل الأخضر) التي كتبت عام 1978 وعنونت المجموعة الثانية للشاعر. وفي المجموعة الأخيرة (جبال) ستقوم البرازخ عينها، لكأنها المبتدأ والخبر. فمن مرايا السلسلة الجبلية العُمانية المسماة بالجبل الأخضر، تصعق كهرباء الرعب وأسئلة العزلة الكبرى، وتتفرش آسيا شرفة للبياض، وإقليماً للنواح الأزلي، ومقبرةً تضاجع أخرى، ونشيداً مخنوقاً. وبعد أقل من عقدين ستتنكر المعرفة وتغدو جبالاً تتلوها جبال، مفازات من السر والظل، وستطلع عُمان على الأفق الشرقي المحاذي لبلاد الأحباش، ستطلع جزيرة النخل ومهبط العقبان وأزمنة الكواسر، وتلك السردية الشعرية التي تنسج سيرة شاعر وفضاء يتكور في قرية ويترامى في الكون.

بين البرازخ والبرازخ، بين الجبال والجبال - أو بين الجبال وجبال - سيتعين الفضاء في مجموعة (رأس المسافر) في باريس (قصيدتا: مشهد مكرر- أجراس القطيعة)، وستتناثر القرى العُمانية: مطرح في (قصيدة حب إلى "مطرح") وسرور في (بورتريه إلى "سرور") ومن مجموعة شعرية إلى مجموعة يقوم البيت القروي الذي نشأ فيه الشاعر، أو تقوم القاهرة بحواريها ومقابرها وطرقاتها ومقهى ريسش والميرلاند والدقّي (قصيدة: نجمة البدو الرحل: القاهرة)، أو يقوم بنسيون في طنجة وآخر في حارة القصبة في الجزائر، أو مقهى في دمشق...

أما الزمان فيتعين منذ البداية حتى مجموعة (منازل الخطوة الأولى) بلحظة غالبة هي الصباح (قصائد: مغارة الهذيان- مرة أخرى هذا الصباح- أحشاء الصباح- متسكع لا يحلم بشيء- قهوة الصباح- بداية صباح ما- صباح- كونشرتو من أجل داليا..). ومن شهوة الصباح إلى صباح معتم إلى صباح مخطوف، نمضي حتى يشرع الفضاء يتعين من جديد، ابتداءً من مجموعة (رجل من الربع الخالي)، فيسلمنا الصباح إلى ليل الصحراء والجبال.

بالطبع، ليس الأمر بهذه الصرامة، فمنذ (نورسة الجنون) يلفع الليل بوحشته الشرفة الدمشقية. ولا تني الجبال والصحراء كل حين تدفع البحر والأرخبيلات والمدن. والليل يدفع الصباح. بيد أن طارئاً حاسماً يعلن عن نفسه في المجموعتين الأخيرتين- لاحظ في عنوانيهما: الربع الخالي، جبال- بقدر ما لاختيار الشاعر من مصداقية في مختاراته (معجم الجحيم) التي صنعت هذه المختارات.

كذا تطلع الصحراء بين برازخ الجبال (قصائد: الليلة الأخيرة -مدن الملح- فيض الصحراء..) ومن الأودية والشعاب إلى بيوض النسور التي صار لونها أقرب إلى ألوان الرمل والصخور، من فرط ما ارتطمت بالأزمنة المكرسة أمام باب الشاعر، إلى الأحوال المريرة التي ينحتها راوٍ للصحراء، هو راوية خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح)، من أفق إلى أفق ينيخ الليل (قصائد: الليلة الأخيرة- مطارح- - ليل..) إنه ليل ثعلبي المزاج ووعر، ليل العرافات وسائقي الشاحنات كما ترسمه القصيدة المهداة إلى امرئ القيس (ليل) والتي تتناصّ مع معلقته، ولكن ليل الرحبي لا يرخي سدوله منذ البداية كما هو ليل امرئ القيس.

التغريبة وسردية الشعر:

من أطراف الليل وآناء النهار إلى غرفة أو عيادة أو قرية أو مدينة أو الجبل الأخضر أو الربع الخالي أو البحر، تشكل التغريبة فضاء الشعر، أي يشكله سفر ومسافر، فتقوم سطوة الذاكرة، لكن الفضاء بدوره يشكل الذكرى، أي ذكرى.

في قصيدة الجبل الأخضر نقرأ: (التذكّر يعربد في أعضائي)، وتخفق الذاكرة بسيد الطير الذي تروي عنه الأيائل الذبيحة، والمسكون بالكليات العذبة مثل خرافات الأجداد، وفي قصيدة (مشهد مكرر) تخفق الذاكرة ببائعة الفطائر

في باريس. وفي قصيدة (مغارة الهذيان) يشتبك قطار بامرأة وبتلويحة المسافر والرحيل إلى بلاد بعيدة. أما قصيدة (ذكرى) فهي لـ (والدي ناصر بن عيسى). وفي قصيدة (سيجارة بحّار مسن) سرب لا يفنى من الذكريات. وفي النص السردي الذي يختتم (معجم الجحيم) تتدفق ذكريات سجن البارحة وذكريات الطفل، ويترجّع فعل (أتذكر). ومع تواتر الذكريات ينتظم السرد وينبني مشهد التذكر.

لقد عنون (رأس المسافر) المجموعة الثالثة لسيف الرحبي. ومنذ هذه المجموعة يلفت بقوة الانحياز إلى اليومي وتراجع التركيز على المجاز، وثراء تجربة المسافر. لنقرأ من قصيدة (مرايا القفار) التي تشق القطارات فيها الفضاءات أيضاً:

"لعلي أرى ما لا تراه عين الصوفي

أو السندباد

لؤلؤة أو امرأة

أو فكرة"

ومن قصيدة (هجرة الأسلاف) في مجموعة (رأس المسافر)، إلى قصيدة (وصول) و(خطوات) و(عودة) و(جمال) و(اختلاط الجهات) و(بداية صباح ما)، وكلها من مجموعة (مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور) ينهض الشعر والعالم بالسفر:

"كأنما جئت إلى سفر قبل الولادة

تمضي وراء جناز كبير من الذكريات

بقميص ملوث بدم المسافة".

وتتدافر السلالات الراحلة عبر الصحراء وحيزوم السفينة والجمال التي فقدت ذاكرتها والعربات النابحة والمدن اللاهثة والغجر والسحرة وأسواق بيع (المغيبين) ومسجد الوادي ونزل فاتن حمامة والكلاب النابحة والمواقد المرشوشة بالريبة وحمار (جارنا) القديم العائد من أسفاره بين البندر والقرية، ونقرأ في قصيدة (متسكع لا يحلم بشيء):

"عليك أن تتبع قمر الرحيل الممتد

من الماء إلى اليابسة ومن اليابسة

إلى القمر

كي تلمح شبحاً في كهف"

إنه جسد مضرّج بالرحيل، ومسافر يسحب ظله في مجرة تيه وألم، ونداؤه يغدو لازمة: (يا غنيمة الماضي).

إنها خطوة واحدة فجرت فلك الأميال، واسترسلت في هذيان المجرات، فجاء ضمير المخاطب ليصوغ التغريبة في خطاب المسافر لنفسه: "تذكّر كيف كنت ملاحقاً بفزاعة الفقر والفريسين وبنات آوى في القاهرة ودمشق وبيروت والجزائر وصوفيا وباريس". وعندما يتسيد ضمير المتكلم يتأرجح بين الأنا والنحن، ونقرأ –مثلاً– في قصيدة (فضاءات تلد أخرى):

"ومن طنجة

نرى بوضوح، ومن غير منظار أو حيلة هندسية

نرى اللاذقية ووهران والاسكندرية

حبل السرة يتلألأ بمدنه

مثل منارات خلفها الطوفان".

كما نقرأ –مثلاً– في قصيدة (الرسالة):

"مع كل رسالة أتت غالباً في الصباح

يساورني الشك أنني راحل إلى بلدة

سيجرفها الفيضان لحظة وصولي".

في هذا التشكيل من عناصر التغريبة والسفر والمسافر يتلألأ جحيم الشعر والشاعر بالمعاينة أيضاً وأيضاً. وبقدر ما تبهظ أو تشفّ حمولة الماضي، تبهظ أو تشف حمولة الحاضر. فمنذ البداية، منذ المجموعة الأولى، يعنون (الخراب المبارك) قصيدة، فينسلخ الشاعر من دهشته الأولى، ويقذف بطفولته للكلاب، ويمشي في الشارع الممتد من نيرون حتى هتلر، ثم يسأل أبا ذر الغفاري:

"لماذا أراك حزيناً يا أبا ذر؟

هل آلمك هذا المشهد؟ "

ويحضر نيرون من جديد في المجموعة الثانية، حيث مجزرة تتزوج أخرى، وقتلة يمسحون الشوارع، والشاعر يقف وحيداً وسط هذا المزاد العجيب:

"رعب جليدي
موسيقى تلعق الدم
مسالخ
عربة يجرها الوهم تسمى
بلاداً"

في هذه (اللحظة) من (معجم الجحيم) تترجع أصداء التعبيرية التي تفجرت في القصة القصيرة وفي الشعر إبان السبعينات بخاصة، وبريادة زكريا تامر ومحمد الماغوط. وربما كانت تجربة سيف الرحبي الدمشقية آنئذ صانعة هذا الترجيع الذي يقوى فيه أيضاً صدى رياض الصالح الحسين، ومنه أشير على عجل إلى قصيدة (قلم رصاص ومشنقة) وإلى مساء الكوابيس وشظايا الذاكرة والطفولة المغتصبة والجثث والأرض التي تعانق الخواء، وليس هذا غير بعض عالم رياض الصالح الحسين الذي عانى الصمم والخرس وقضى في ربيع شبابه.

ومن التجربة الدمشقية ينثر سيف الرحبي أسماء الشاعرين نزيه أو عفش وإبراهيم الجرادي، والناقد الفلسطيني يوسف سامي اليوسف الذي يهديه قصيدة (أحشاء الصباح). وسينشر الرحبي أسماء آخرين في لحظات (معجم الجحيم) ما بعد الدمشقية مثل محمد شكري وعبد الرحمن منيف وهمنغواي، فتبدو الأسماء جميعاً -وقد مرت بنا أسماء نيرون وهتلر وأبي ذر- علامات ثقافية وروحية (انظر قصيدة: بستان دوستويفسكي).

غير أن الأهم هنا هو ما طرأ في تجربة سيف الرحبي، وفي لحظات (معجم الجحيم) على الرؤية والعبارة. فقد أخذت تتسلل إلى القصيدة مفردات مما راج أنها غير شعرية (استكانة الشاي- حيلة هندسية- الخياشيم التكنولوجية..) وأخذت السردية المضمرة في بناء قصائد عديدة تعلن عن نفسها، حيِّيةً في البداية، ثم جهيرة في مختارات من (جبال) التي اختتمت (معجم الجحيم).

في هذه اللحظة الختامية تتوسل السردية اللازمة (ينادونني باسمي – أيام تتلوها أيام)، وتخص بالتعريفات الذات، بضميري الأنا والنحن، حيث تكون للمكان ذاته مثل الفرد أو الجماعة الراويين. وترمي السردية بهذا التعريف في غمرة التنكير: بدو ورعاة وفلاحون وضيوف وهنود و... ويشتبك هذيان الجبال والسحرة، فتدور السطور في حلمية، تروي قصة مجنون القرية كما روتها الجدة لصاحب التغريبة، وتنادي الأم بخاصة، وتكتمل التغريبة من هذه البداية:

"أسمعهم ينادونني باسمي المستعار
أن أغرب عن وجهنا
لست منا ولسنا منك
وقد ناديتهم قبل ذلك
أمواتاً وأحياءً
أن اغربوا عن ...
لكنهم ظلوا يحدقون في جثتي
طوال أزمنة، ويغرزون مخالبهم العمياء".

من هذه البداية، إلى هذه النهاية التي تطلق "كوناً يسرح فيه البشر والحيوانات والأكاذيب، ويسرح فيه السماسرة الذين أتوا من كل بلاد العالم لامتصاص ضريح الأرض".

لقد بات "كل شيء قابل للبيع والشراء، كل شيء قابل للاندثار بسرعة وجوده". وبالتالي، وكما وقّع الشاعر مصطفى خضر لـ (ديوان الزخرف الصغير): كل شيء قابل للسرد. وها هي حوارية السرد والشعر ترمي النفس والعالم بالقتامة، وتشكّل قصيدة النثر وكل قصيدة، كما تشكل السرد الأدبي، أي سرد أدبي.

***

هل لنا إذن أن نصدق الشاعر فيما ذيل به (معجم الجحيم)، إذ عدّ مختاراته تجارب مختلفة لمسار شعري وحقيقي أو هكذا...؟

1- منشورات دار شرقيات ، القاهرة 1996.

□□□

المحتويات

□□□

مؤلفات نبيل سليمان

- في الرواية:

1- ينداح الطوفان: الطبعة الأولى 1970- الطبعة الثالثة 1994.

2- السجن: الطبعة الأولى 1972- الطبعة الخامسة 1999.

3- ثلج الصيف: الطبعة الأولى 1973- الطبعة الرابعة 1994.

4- جرماتي: الطبعة الأولى 1977- الطبعة الثانية 1995.

5- المسلّة: الطبعة الأولى 1980- الطبعة الثالثة 1997.

6- هزائم مبكرة: الطبعة الأولى 1985- الطبعة الثالثة 1994.

7- قيس يبكي: الطبعة الأولى 1988- الطبعة الثانية 1995.

8- مدارات الشرق: الجزء الأول: الأشرعة - الطبعة الأولى 1990-الطبعة الثانية 1994.

9- مدارات الشرق: الجزء الثاني: بنات نعش- الطبعة الأولى 1990- الطبعة الثانية 1994.

10- مدارات الشرق: الجزء الثالث: التيجان - الطبعة الأولى 1993.

11-مدارات الشرق: الجزء الرابع: التيجان - الطبعة الأولى 1993.

12- أطياف العرش: الطبعة الأولى 1995، الطبعة الثانية 2000.

13- مجاز العشق: الطبعة الأولى 1998.

- في النقد الأدبي والثقافة:

14- الأدب والأيديولوجيا في سورية (بالاشتراك مع بوعلي ياسين) الطبعة الأولى 1974- الطبعة الثانية 1985.

15- أيديولوجية السلطة - الطبعة الأولى، 1995 الطبعة الرابعة 2000 .

16- النقد الأدبي في سورية- الطبعة الأولى 1980، الطبعة الثانية 2000.

17- مساهمة في نقد النقد الأدبي- الطبعة الثالثة 2000

18- أسئلة الواقعية والالتزام - الطبعة الأولى 1985.

19- وعي الذات والعالم - الطبعة الأولى 1988، الطبعة الثانية 2000

20- الماركسية والتراث العربي الإسلامي- الطبعة الأولى 1988.
21- في الإبداع والنقد - الطبعة الأولى 1989- الطبعة الثالثة 2000.
22- فتنة السرد والنقد - الطبعة الأولى 1994، الطبعة الثانية 2000.
23- سيرة القارئ- الطبعة الأولى 1996.
24- حوارات وشهادات - الطبعة الأولى 1995، الطبعة الثانية 2000.
25- الثقافة بين الظلام والسلام - الطبعة الأولى 1996.، الطبعة الثانية 2000
26- حوارية الواقع والخطاب الروائي - الطبعة الثانية 1998.
27- بمثابة البيان الروائي- الطبعة الأولى 1998.
28- الرواية العربية: رسوم وقراءات - الطبعة الأولى 1999.
29- الرواية والحرب، الطبعة الأولى 1999.
30- المتن المثلث، الطبعة الأولى 1999.
31- الكتابة والاستجابة، الطبعة الأولى 1999.

□□□

رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

الكتابة والاستجابة :.دراسة / نبيل سليمان– دمشق: اتحاد الكتاب العـرب، 2000– 210 ص ؛ 25 سم .

1– 810.99 س ل ي ك | 2–العنوان

3 – سليمان

ع –2000/1/38 | مكتبة الأسد

❑

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق